La chanson québécoise d'expression francophone

Le paysage sonore en 1998

Étude réalisée pour le

Groupe de travail sur la chanson

par Alain Brunet

Août 1998

SODEC
SOCIÉTÉ DE DÉVELOPPEMENT DES ENTREPRISES CULTURELLES
Québec

TABLE DES MATIÈRES

1. INTRODUCTION 4

2. LA FRAGMENTATION DE LA POP ET SES ÉMANATIONS QUÉBÉCOISES 6
   2.1 Une mouvance mondiale 6
   2.2 Mouvance québécoise : l'étroitesse du couloir 12

3. LA POP FRANCOPHONE SELON LE « Top 20 » DU PALMARÈS QUÉBÉCOIS 17
   À partir de chaque position de palmarès échelonnée entre septembre 1997 et janvier 1998, dégager les tendances importantes qui ont un impact commercial au Québec. Dégager aussi ces mêmes tendances « au pouvoir » en observant de près la liste des meilleurs vendeurs au Québec en 1997.
   3.1 Les incontournables de la chanson québécoise francophone moderne 17
   3.2 Première génération rock 19
   3.3 La musique traditionnelle : seule la Bottine et Faubert 21
   3.4 L'équation à quatre variables : blues, rock, country, folk 21
   3.5 Nouvelles générations d'auteurs-compositeurs-interprètes, nouvelle pop 23
   3.6 Pop légère ou ultra-légère 26
   3.7 La pop-rock 28
   3.8 Chanson rock, rock « festif » 29
   3.9 Le hip hop « variétés » 30

4. LES GENRES NÉGLIGÉS : LE ROCK ALTERNATIF, LA COUNTRY, LE RAP, LA TECHNO, LA CHANSON D'AUTEUR, LES MUSIQUES DU MONDE 33
   Faire la nomenclature des forces créatives qui sont marginalisées.
   Décrire les moyens de production dont disposent les artistes de ces tendances qui ne trouvent pas preneurs au Québec.
   4.1 Rock alternatif : pop alternative, métal hurlant, hardcore, noisy rap, etc 34
   4.2 Le hip hop hardcore 38
   4.3 La techno 39
   4.4 La chanson d'auteur 40
   4.5 La chanson country 44
   4.6 Les musiques du monde 46
   4.7 La musique traditionnelle 52

5. LA DIFFUSION : À LA TÉLÉ COMME À LA RADIO, *CROSSOVER* OU MARGINALITÉ 57
   Brosser un portrait succinct de la diffusion radiophonique au Québec.
   Faire une description sommaire de la place de la chanson à la télévision.
   Essayer d'imaginer l'impact des nouveaux médias (Internet, radio numérique, nouvelles formes de câblodistribution, etc.) sur les formes marginalisées de notre chanson.
   5.1 Notre FM 57
   5.2 Le traitement de la chanson à la télé 68

6. LE DILEMME DE LA PRODUCTION DANS UN MARCHÉ DE L'EXTRÊME-CENTRE 73
Décrire la pratique des producteurs qui ont actuellement des moyens. Essayer de déterminer si leur conservatisme est vraiment dicté par la radiodiffusion. Essayer, en fait de décrire le cercle vicieux dans lequel se trouve prisonnier le petit marché de la production québécoise
6.1 Le disque 73
6.1.1 Les indépendants établis 73
6.1.2 La distribution indépendante : une des clés 78
6.1.3 Au royaume du *crossover* *80*
6.2 Du côté des tourneurs et diffuseurs de spectacles 84
6.3 Les alternatifs : à quand l'accession aux grandes ligues? 89

7. LA CHANSON QUÉBÉCOISE À L'ÉTRANGER : HORS DU *BLOCKBUSTER* POINT DE SALUT? 97
Décrire les difficultés de pénétration des productions québécoises dans le marché francophone européen. Le Québec est-il condamné à n'exporter que des artistes de variété légère?
Décrire les difficultés de pénétration de la production française en terre québécoise. Une observation en règle des palmarès des ventes d'albums permet une analyse, sans compter les chiffres de ventes (très modestes) d'artistes hautement respectés en Europe francophone.
7.1 La perception française 100
7.2 Les Français sur nos palmarès 101
7.3 Les Colocs : un cas d'espèce 105

8. LA POP QUÉBÉCOISE À L'HEURE DE LA MONDIALISATION 109
8.1 À Montréal, une relève rock planétaire… et bilingue 109
8.2 L'accès aux ondes radiophoniques 110
8.3 Une période incroyable 111
8.4 Comment s'adapter aux marchés étrangers 112
8.5 En Europe, d'autres façons d'envisager les échanges entre nations 115
8.6 Du côté catalan 118
8.7 « Pour être international, il faut d'abord être local » 119

9. CONCLUSION : LA CHANSON QUÉBÉCOISE AUX PRISES AVEC SA PROPRE DIVERSITÉ, L'ÉRECTION D'UNE FRANCOPHONIE EFFICACE ET DE LA MONDIALISATION DES CULTURES 123

Liste des tableaux

2. Aperçu de la musique populaire 10
   2.1 Culture afro-américaine 10
   2.2 Culture blanche américaine et anglaise 10
   2.3 Culture mixte (partagée par toutes les cultures, toutes les races) 11
   2.4 Musiques du monde 12
3.1 Les meilleurs vendeurs québécois francophones en 1997 18
3.2 Les tendances québécoises francophones admises actuellement par notre industrie 32
4.1 Les genres négligés 55
5.1 Trois palmarès à la FM 59
6.1 Artistes et compagnies de disques (liste partielle) 83
6.2 Les artistes et les diffuseurs (liste partielle) 88
7.1 Les meilleurs vendeurs étrangers francophones au Québec en 1997 102
7.2 Le top 100 francophone au Québec en 1997 :
   la place des étrangers francophones (*single*) 102

INTRODUCTION

L'objet de cette recherche est de décrire les formes chansonnières que génère la société québécoise. Puisque les créations ne sont pas le fait de la génération spontanée il faut aussi en dresser sommairement le portrait industriel. Vous aurez tôt fait de constater que la chanson d'ici est de plus en plus complexe à circonscrire, que l'actuelle diversification de ses formes doit être gérée par ses acteurs cruciaux, à défaut de quoi elle risque de se fragiliser considérablement. Et ce, dans un avenir rapproché.

Si ce texte atteint ses objectifs, vous réaliserez que la chanson d'ici s'inscrit dans une mouvance culturelle absolument incontournable. Nous entrons actuellement dans une ère de tiraillements entre les identités nationale, raciale, ethnique et universelle qui ont un impact direct sur cette expression populaire qu'est la chanson. Est-il besoin d'ajouter que l'état actuel de notre chanson en illustre fort bien les enjeux. Qu'elle soit traditionnelle, folklorique, country, folk, rock, techno ou hip hop, qu'elle soit acoustique ou amplifiée, analogique ou numérique, la chanson d'ici doit faire avec ses paradoxes, conséquence des grandes mutations culturelles qu'elle traverse actuellement. Comment assurer la diversité dans un petit marché? Comment faire avec la mondialisation des marchés et des biens culturels ? Comment permettre l'émancipation de l'expression francophone et des multiples identités culturelles qui se vivent quotidiennement au Québec ? Ces questions soulèvent des paradoxes qui sont à la fois inquiétants et stimulants.

Pour aller de l'avant, la chanson devra faire de ses paradoxes un catalyseur d'émancipation culturelle. Si la société québécoise ne les assume pas dans toutes ses déclinaisons, elle se verra progressivement absorbée par le massif anglo-américain, c'est-à-dire un modèle d'intégration culturelle dominé par les référents anglo-saxons et orné de minces contributions « ethniques ». Tout au long de ce texte, on réalisera progressivement la nécessité de créer une autre forme de culture globale, qui assure à la fois l'émancipation des identités et leur symbiose à l'échelle urbaine, régionale, nationale ou internationale.

Quoi qu'on pense des mutations économiques, technologiques et culturelles qui frappent actuellement le monde, le phénomène est là, incontournable. L'ère numérique qui s'amorce (Internet, câblodistribution, accès généralisé des communications sur la terre entière, téléchargement des œuvres et autres réalités virtuelles) mène toutes les nations non anglophones à revoir en profondeur leurs façons d'optimiser leurs singularités respectives, de créer des alliances, de créer en quelque sorte un *autre* processus de mondialisation que celui proposé par le massif anglo-américain. Le Québec n'échappera certainement pas au tourbillon planétaire qui s'amorce. Alors attachons nos tuques avec de la broche, et allons de l'avant.

Rempart de la francophonie en Amérique, terre d'accueil pour les communautés du monde entier, société moderne ouverte sur les cultures nord-américaine et européenne, en proie à de sempiternelles ambiguïtés sur sa question nationale, le Québec est l'une de ces petites sociétés riches qui aura fort à faire pour mener plus loin son émancipation culturelle. Le contexte fébrile dans lequel évolue actuellement la chanson québécoise (crise du spectacle, démobilisation d'une portion importante des publics jeunes, etc.) appelle à une prise de conscience significative de sa nature, à une vision plus étoffée de son développement.

L'équilibre délicat qu'exige la conjoncture implique la gestion simultanée d'une diversité émanant de toutes les composantes de la société, d'un renforcement de son rôle et de ses impacts dans la francophonie, de l'établissement de liens privilégiés avec les marchés en émergence dans le monde (en particulier les marchés latino-américains, européens et asiatiques, tous en période de croissance) ainsi que d'une percée significative sur le marché anglo-américain. Pour gérer ce nouvel équilibre, il faut saisir le potentiel extraordinaire que représentent les nouveaux filons de notre expression chansonnière. D'où l'utilité d'une description exhaustive des tendances et sous-tendances que traverse actuellement la chanson québécoise d'expression française. Aucune de ses déclinaisons ne sera donc négligée. Cependant, ne vous attendez pas à une socio-histoire de la chanson québécoise moderne. Des livres (et même un dictionnaire de la chanson québécoise) ont d'ores et déjà été écrits à ce titre. Qui plus est, le premier document du groupe de travail en résume les grandes étapes. Dans le cas qui nous occupe, il s'agit essentiellement d'observer ce qui se crée actuellement.

L'épaisseur de ce document, vous l'avez peut-être déjà déploré avant même d'en lire la table des matières, n'est pas tout à fait conforme aux recherches qui alimentent « normalement » les discussions d'un groupe de travail comme le nôtre. Je vous suggère en ce sens de consulter les tableaux qui font la synthèse des genres musicaux si le temps vous manque, quitte à retourner aux sources si vous voulez en savoir plus long.

Par ailleurs, les conclusions tirées dans ce texte ne visent pas l'obtention d'un consensus au sein du Groupe de travail sur la chanson. Elles doivent plutôt servir à alimenter le débat, et ainsi constituer une étape dans la compréhension globale de la problématique.

2. LA FRAGMENTATION DE LA POP ET SES ÉMANATIONS QUÉBÉCOISES

2.1 Une mouvance mondiale : l'étroitesse du couloir

Pour bien saisir la diversité québécoise en matière chansonnière, il faut comprendre un tant soit peu quelles influences les traversent. Dans cette optique, il faut établir les liens de parenté entre les tendances de la chanson québécoise avec les grandes familles de la musique populaire à l'échelle internationale. Ce que nous allons nous appliquer à démontrer dans un premier temps.

Le métissage des genres n'est certes pas un fait nouveau. Depuis toujours, les cultures s'influencent mutuellement, témoignent d'ouverture et de perméabilité… et parfois de crispations identitaires. Chose sûre, les périodes d'ouverture ont toujours été les plus riches. Le XXe siècle a connu de grands métissages (héritage africain en Amérique, musiques latines, tziganes, antillaises, ouest-africaines, etc.) et de grandes crispations (nazisme, fascisme, franquisme, antisémitisme, génocides arménien, juif, chinois, russe, tutsi). Les musiques du monde ont progressivement inondé les cultures occidentales, à commencer par le tango. Mais leur rôle « ornemental » est à l'image des rapports économiques qui régissent la planète. Cela étant dit, l'accélération des échanges culturels à l'échelle internationale, la multi-ethnicité des zones urbaines des pays riches et la mondialisation des économies changent les règles du jeu. Les grandes villes occidentales sont désormais cosmopolites, elles sont le théâtre de mélanges qui redéfinissent leur identité. À tel point que la ville (ou la région) devient parfois un facteur d'identification plus important que la race ou la nation.

La pop occidentale, celle admise en priorité par l'industrie de la musique et ses innombrables consommateurs, s'est considérablement transformée au cours des dernières années. Au fil des décennies, la chanson est devenue un concept beaucoup moins homogène. Plus que jamais dans son histoire, la chanson embrasse une multiplicité de genres, s'adresse à des publics de plus en plus fragmentés. Elle a le dos large, pour ainsi dire. Et la nôtre ne fait pas exception au processus.

Rappelons que la musique des esclaves africains retransplantés de force en terre d'Amérique est à la base de la plupart des musiques populaires occidentales. Le blues fut à l'origine du jazz, le jazz est devenu une musique d'écoute sérieuse parce que plus complexe – désormais comparable aux standards de la musique classique. Du blues sont aussi nés le rhythm&blues, le rock, la soul, le funk, le disco, le rap, la techno et autres (multiples) sous-catégories. À l'instar des bluesmen afro-américains du delta du Mississippi, les auteurs-compositeurs-interprètes du monde entier s'accompagnent à la guitare ou au piano. Le continent américain a aussi engendré la chanson country, un genre dominant à l'intérieur de ses terres, dans toutes ses zones rurales. Au cœur des Appalaches, il s'est créé une musique populaire à l'origine de la country et

du folk. Au cœur du continent (Memphis, notamment) le rock blanc fut engendré, croisement du blues afro-américain et de la country blanche.

L'hybridation, le métissage, le croisement des genres n'est pas un phénomène nouveau, avez-vous déduit. Or l'accélération du processus est typique de la période actuelle. Tout au long de ce siècle, la musique populaire s'est progressivement subdivisée en plusieurs genres et sous-genres, mais l'arrivée massive des technologies numériques et des nouveaux médias, catalysés par la mondialisation des économies, en a décuplé la vitesse de fragmentation.

Est-il besoin d'ajouter que les dernières années ont été pour le moins mouvementées en ce sens ? Pendant qu'Ani DiFranco s'appliquait à renouveler la chanson folk en lui insufflant un esprit punkisant, Timbuk 3 imaginait le cyber-folk, s'adaptait aux technologies numériques sans pour autant jeter les guitares aux ordures. Le hip hop, que l'on qualifie de mode passagère depuis une vingtaine d'années, s'est aussi fragmenté considérablement. Idem pour les tendances rock, idem pour la dance music. Chacune des familles musicales a donc engendré de nombreux sous-genres via lesquels la music business a fait ses choux gras. Qu'en sera-t-il de l'ère numérique ? Nous sommes à l'orée d'une période où les codes culturels risquent d'être profondément bouleversés.

Le rock, par exemple, regroupe déjà des dizaines de clans dont les codes diffèrent considérablement ; amateurs de speed métal ne cohabitent pas tout à fait avec les amateurs de tradition punk, ***metalheads***, planchistes à neige ou à roulette (les ***skaters*** sont friands de ska-punk, par exemple) ne fréquentent pas les mêmes lieux, ne portent pas les mêmes vêtements, ne lisent pas les mêmes périodiques, n'écoutent pas les mêmes stations de radio, ne fouillent pas dans les mêmes bacs à disques, ne naviguent pas sur les mêmes sites Internet.

Idem pour la grande famille hip hop, qui se subdivise en plusieurs sous-catégories, dont la plus célèbre est la plus corrosive d'entre toutes : le gangsta'rap. Dubmatique, pour prendre un exemple archi-connu, n'a que peu à voir avec le rap de facture gangsta ou hardcore. Au Québec, pourtant, une forte portion des fans de hip hop (la plus grande ?) puise dans l'imaginaire des desperados inspirés et cautionnés par la music business américaine, notamment Notorious B.I.G. et Tupac Shakur - tous deux assassinés il y a quelques mois... On voit déjà s'ériger une scène francophone et hardcore, qui risque peu d'avoir l'assentiment du showbiz québécois.

La techno a aussi connu une fragmentation importante : hybridant la pop électronique issue d'Europe et la pulsion du funk (style afro-américain dominant durant les années 70) , elle a tour à tour engendré house,

acid house, jungle, trance, hardcore techno, trip hop, drum'n'bass et autres sous-catégories dont on s'applique à déterminer la singularité à l'heure où ces lignes sont écrites.

Ainsi, la « tribu » musicale devient souvent un pôle d'identification supérieur à l'origine ethnique, l'appartenance à une nation ou à un groupe linguistique. Ainsi, familles hip hop, ska punk ou techno peuvent l'emporter sur les familles francophones, françaises, anglaises, italiennes ou québécoises.

Bien évidemment, les grandes familles s'entrecroisent. Il y a, par exemple, des liens de parenté tissés entre certaines sous-tendances hip hop et autres sous-tendances techno, issues de ce que les anglophones nomment la « club culture » ; les disc jockeys, artistes de la table tournante et de l'échantillonnage numérique, sont au centre d'une création sonore à laquelle se greffent rappers ou chanteurs.

La nature de la lutherie tend aussi à créer de nouvelles sous-catégories. Le rock industriel des Fœtus, Nine Inch Nails, Filter et autres formations américaines a certainement influencé des artistes techno comme Chemical Brothers et Prodigy. L'expression rock et celle de la techno ont ainsi engendré un nouvel hybride.

Pour faire une histoire courte, on dira que les technologies numériques ont envahi le spectre des expressions sonores. Pour la première fois de l'histoire de la pop moderne, l'échantillonneur numérique, la table tournante et autres instruments permettant de reproduire et/ou de modifier des sons enregistrés par d'autres artistes changent considérablement l'approche compositionnelle des artistes pop. Tant et si bien que le disc-jockey devenu créateur occupe une place aussi centrale que le guitariste électrique ou le pianiste. Puisque la musique populaire n'exige pas une compréhension profonde de la théorie musicale, puisque sa pertinence repose sur une polyvalence plutôt que sur une forme ou une autre de virtuosité, l'aptitude à composer exige désormais une aptitude à coller, à jouer avec les références.

Désormais, le matériau de création peut aussi bien émaner d'un collage de musiques préenregistrées que d'une guitare électrique. Rien de neuf sous le soleil, direz-vous. La pop électronique n'est pas un fait nouveau, effectivement. Les Allemands de Kraftwerk, les protagonistes de l'electro-pop, de la techno-rock, de la house music ou de la jungle sont in ou out depuis les années 60. Or, il appert qu'une majorité de formes d'expressions pop choisissent désormais la lutherie numérique.

Le genre le plus fédérateur d'entre tous ? La pop, bien entendu. Mais de quelle pop doit-on parler en 1998 ? Encore là, le choix est plus vaste que jamais.

Qu'ont en commun la pop de Céline Dion, celle de Roch Voisine, de Lara Fabian, Marjo, Tom Jones, Frank Sinatra, Gloria Estefan, Mariah Carey, Whitney Houston, Sting, Prince, Janet Jackson, Oasis, Eros

Ramazzotti, Andrea Bocelli, Beck ou Bran Van 3000 ? Comment des artistes aussi différents peuvent-ils souscrire à la catégorie pop ? Tout simplement parce qu'ils fédèrent des genres déjà implantés et s'adressent ainsi aux plus vastes auditoires disponibles.

Bien sûr, les amateurs de pop se sont aussi tribalisés. Certains s'appuient sur des références archi-connues, leur divertissement implique un malaxage plus ou moins conformiste. Ainsi, la pop de Céline Dion ou de Lara Fabian implique des styles apprivoisés par le plus grand commun dénominateur tandis que celle de Bran Van 3000 fait état d'un métissage de genres (beaucoup) plus novateurs. Et, pourtant, ces deux formes de pop s'adressent à de vastes publics... profondément différents, qui peuvent même se mépriser mutuellement. La polarisation des impressions québécoises à l'endroit de Lynda Lemay est un bel exemple de cet état de faits.

Il faut dire que certains genres et sous-genres parviennent parfois à dominer commercialement la mosaïque pop. Au tournant de cette décennie, par exemple, le heavy metal a occupé une place importante sur les palmarès, pour ensuite redevenir un style underground, marginal. La chanson country a connu des cycles de grande popularité, idem pour le punk-rock, le reggae ou le gangsta'rap. Aux États-Unis, elle représente une valeur sûre alors qu'elle demeure marginale chez nous – ce qui est une absurdité, vu son potentiel fédérateur.

Partout en Occident, les cultures non anglophones ont connu des trajectoires culturelles différentes, mais l'ensemble des tendances anglo-américaines les ont marquées pour la plupart. La chanson moderne d'expression française, en ce sens, a procédé à ses propres hybridations, sans pour autant déroger des grandes tendances occidentales. Parmi les plus vibrantes de ce siècle, la chanson française, la grande, celle qui réfère au club sélect des Brel, Brassens, Ferré, Leclerc ou Vigneault, n'a jamais donné dans un genre musical précis. De nombreux styles (musette, jazz primitif, tzigane, bossa nova, rock, skiffle, etc.) furent effectivement mis au service de rimes proéminentes, d'où l'expression « chanson à texte », expression alambiquée comme on le sait.

TABLEAU 2
APERÇU DE LA MUSIQUE POPULAIRE

2.1 Culture afro-américaine

Blues rural (depuis la guerre de sécession) : Leadbelly, Robert Johnson,Mamie Smith, etc.
Jazz primitif (à partir de 1890) : Buddy Bolden, King Oliver, Louis Armstrong, etc.
Dixieland (deux premières décennies de ce siècle) : Bix Beiderbecke, etc.
Blues orchestral (années 20) : Benny Moten
Swing (depuis la fin des années 20) : Count Basie, Lionel Hampton, Cab Calloway, Duke Ellington, etc.
Jazz moderne (à partir des années 40) : Charlie Parker, Monk, Miles Davis, John Coltrane, etc.
Blues urbain (à partir des années 20) : Bessie Smith, T-Bone Walker, Muddy Waters, etc.
Rhythm'n'blues (fin des années 40) : Ike Turner, Otis Redding, Ruth Brown, Charles Brown, Sam & Dave
Rock'n'roll (début des années 50) : Chuck Berry, Bo Didley, Louis Jordan
Rock dur : Living Colour, Bad Brains, Sophie's Toy, etc.
Doo wop : The Platters, etc.
Soul (début des années 60) : Marvin Gaye, The Supremes, Aretha Franklin, Curtis Mayfield, Smokey Robinson, etc.
Funk (années 70) : Parliament-Funkadelic, Chic, Earth, Wind & Fire, etc.
Disco (années 70) : Donna Summer, Barry White, etc.
Hip hop (depuis la fin des années 70, styles old school , new school, east coast, west coast, hardcore, gangsta', etc.) : Kurtis Blow, Boogie Down Productions, LL Cool J, Erik B & Rakim, Public Enemy, Cypress Hill, Wu Tang Clan, Tupac Shakur, Biggie Small, Fugees, etc.
Urban (années 80 et 90) : Luther Vandross, Whitney Houston, Toni Braxton, En Vogue, etc.
House et techno (années 90) : Derrick May, Juan Atkins, etc.

2.2 Culture blanche américaine et anglaise

Folklore des Appalaches (influences celtiques et anglaises) (Fin XIXe siècle et début du XXe siècle) : Carter Family
Polkas et autres folklores de l'Europe de l'Est (avant la modernité)
Western (fin du XIXe siècle et début du XXe) :
Texas Swing : Jimmy Rogers, Bob Wills and his Texas Playboys
Country : Hank Williams, Willie Nelson, Merle Haggard, Reba McIntyre, Tamy Wynette, Patsy Cline, kd lang, etc.
Tin Pan Alley (auteurs-compositeurs de *musicals*) : George et Ira Gershwin, Stephen Sondheim, Cole Porter, Irving Berlin, Rogers & Hammerstein, etc.
Folk (depuis le milieu du siècle) : Woody Guthrie, Bob Dylan, Leonard Cohen, Joni Mitchell, Neil Young, James Taylor, Jackson Browne, John Prine, Suzanne Vega, Liz Phair, Ani DiFranco, etc.
Rock'n'roll (depuis les années 50) : Elvis Presley, Carl Perkins, Jerry Lee Lewis, Bill Haley and his Comets, The Kinks, The Rolling Stones, etc.

Rock progressif (depuis les années 70) : Emerson, Lake & Palmer, Yes, King Crimson, Genesis, Van Der Graaf Generator, Gentle Giant, etc.
Country rock (années 60) : John Hiatt, Ry Cooder, etc.
Blues : Johnny Winter, John Hammond Jr, Colin James, etc.
Southern rock : Lynyrd Skynyrd
Hard rock (fin des années 60) : ACDC, Led Zeppelin, Grand Funk, Bon Jovi, Guns'n'Roses
Heavy metal, speed metal, death metal (depuis les années 70) : Black Sabbath, Mötörhead, Metallica, Voïvöd, Iron Maiden, Sepultura, Megadeth, etc.
Punk, ska punk, surf punk (depuis les années 70) : Sex Pistols, The Clash, Dead Kennedys, Rancid, Weezer, etc.
Grunge, post grunge (fin des années 80) : Nirvana, Pearl Jam, Stone Temple Pilots, Everclear, etc.
Électronique (années 60 et 70) : Tangerine Dream, Ashra Temple, Kraftwerk, etc.
Rock industriel (depuis le milieu des années 80) : Enzturzende Neubaten, Test Department, Skinny Puppy, Front 242, Nine Inch Nails, Fœtus, Filter, etc.
Techno pop (années 80) : Human League, Thompson Twins, etc.
Rock alternatif : Joy Division, The Cure, The Smiths, Echo & the Bunnymen, Jesus & Mary Chain, Wire, Radiohead, etc.
Techno ; hardcore, house, acid house, etc. (depuis la fin des années 80) : Dust Brothers, Chemical Brothers, The Prodigy, etc.

2.3 Culture mixte (partagée par toutes les cultures, toutes les races)

Folk : Tracy Chapman ou Ani Di Franco...
Rock : Living Colour, Bad Brains, Fabulosos Cadillacs, Mano Negra, Offenbach, etc.
Blues : Paul Personne,
Country blues
Rock'n'roll
Funk : Sinclair, Fédération française de funk, etc.
Funk-rock : Sly and the Family Stone, Fishbone,
Hip hop : Beastie Boys,
Pop : « easy listening » (de Frank Sinatra à Barbra Streisand en passant par Céline Dion), pop rock (The Beatles, The Kinks, The Police), rap léger (Vanilla Ice, Will Smith), power pop (B 52's, Blur, Oasis), pop alternative (Luscious Jackson, Bran Van 3000), pop globale (Prince, Beck), pop pré-adolescente (New Kids On The Block, Backstreet Boys, Tiffany, Debbie Gibson, Spice Girls, Hanson...)
Trip hop : Massive Attack, Portishead, Morcheeba, Esthero, etc.
Drum'n'bass : Amon Tobin, Luke Vibert, Metalheadz, John B, Jaz Klash, The Herbalizer, Groove Rider, etc.

2.4 Musiques du monde

Musiques africaine : rumba zaïroise, m'baqanga sud-africain, makossa camerounais, mbalax sénégalais, chants mandingues du Mali ou de Guinée, afrobeat du Nigéria, highlife du Ghana, hip hop panafricain, etc.
Musiques latines : chanson d'auteur (Mercedes Sosa, Pablo Milanes, Sylvio Rodriguez, etc.), flamenco, cha cha, mambo, son, merengue, salsa, guaguanco, mariachis, folklore des Andes, samba, bossa nova, rock, rap, pop , latin jazz, etc.
Musiques antillaises : cadence et zouk martiniquais-guadeloupéens, compas direct, rara et rasin haïtiens, reggae jamaïcain, calypso et soca trinidadiens, son, guaguanco, salsa, nueva troja et jazz cubains, merengue dominicain, etc.
Musiques arabes et maghrébines : chaabi égyptien, raï algérien, musique classique arabe, folklore berbère, etc.
Musiques asiatiques : chinoises, japonaises, perses, mongoles, tibétaines, kurdes, etc.
Musiques sémites : klezmer, musiques sépharades, etc.
Musique indiennes : bhangra punjabi, qawaali pakistanais, musique classique indienne, etc.
Musiques balkaniques : bulgare, hongrois, roumain, etc.
Musiques rom : tziganes ou gitanes
Musiques autochtones : amérindiennes (folklore, rock, folk, etc.), inuit, lapones, aborigènes, maories, polynésiennes, etc.

2.2 Musiques du monde

La multiplication accélérée des tendances en musique populaire met en relief l'étroitesse du couloir québécois. Au cours des années 90, trop peu de tendances ont été admises par son showbiz, force est d'admettre. Certains attribuent principalement sa fragilisation à la pression plus forte des Américains et à la carence en capital de risques chez nos indépendants. Il s'agit là de facteurs déterminants, on en convient, mais qui commandent de facto l'adaptation rapide de petites cultures comme la nôtre. Car le marché québécois s'est aussi fragmenté considérablement, même si notre industrie n'a pu rendre compte de cette mouvance. Ce repli qui consiste essentiellement à capitaliser sur les acquis, c'est-à-dire les formes musicales qui ont déjà fait leurs preuves commercialement. Bonne stratégie à court terme, affaiblissement à moyen terme, suicide à long terme…

Or, nous le verrons dans les pages qui suivent, la chanson québécoise a toujours été hybride, ouverte sur le monde, et ses nouvelles manifestations ne sont absolument pas isolées des nouvelles tendances mondiales. Qui croit à l'homogénéité de la chanson québécoise se met le doigt dans l'œil.

Même dans sa période « classique », notre chanson fut profondément métissée. Le jeu de guitare de Félix Leclerc fut marqué par le virtuose tzigane Django Reinhardt, le tandem Robert Charlebois/Louise

Forestier a puisé dans tous les genres les plus branchés de l'ère psychédélique. Serge Fiori et Harmonium ont proposé une pop inspirée de plusieurs styles émergents durant les années 70. Folk, rock, jazz ont émaillé l'art d'Harmonium.

Pierre Harel, Gerry Boulet et les autres guerriers d'Offenbach, eux, ont opté pour le rock pur et dur. Richard Séguin a mis au point son propre croisement entre chanson country, folk et rock américains (comparable aux approches de John Hiatt ou Ry Cooder). Michel Rivard et ses collègues de Beau Dommage ont aussi hybridé le country-folk (James Taylor) et la pop multiforme des Beatles. Gilles Valiquette fut (et demeure) aussi un Beatlemaniaque, le navire de Richard Desjardins croise toujours entre Claude Debussy, Hank Williams et Don Henley (leader des mythiques Eagles). Pierre Bertrand, feu Gaston Mandeville ou Francine Raymond doivent être considérés comme d'authentiques artisans de chanson américaine (connaisseurs de surcroît).

Gilles Vigneault admet avoir été immergé de chants westerns durant son adolescence, avant de se mettre aux grandes mélodies inspirées de la musique classique européenne. Les tandems Plamondon-Berger (ou Plamondon-Cousineau, ou Plamondon-Lara, ou Plamondon-Clerc, ou Plamondon-Cocciante, etc.) ont eu pour matériaux de multiples styles afin d'ériger leur édifice à forte coloration pop-rock. Le théâtre musical de Luc Plamondon n'est pas profondément différent des grandes réformes proposées par les créateurs de Hair, Jesus Christ Superstar, ceux-là qui ont bousculé les codes du musical en lui greffant un esprit pop rock – Andrew Lloyd Weber, Tim Rice, etc.

Michel « Plume » Latraverse, lui, manifeste un intérêt certain pour la tarentelle italienne, l'utilise comme matériau à son édifice mâtiné de folk, blues, country, rock, polka. Pourtant, on associe vraiment ce grand artiste au Québec pure laine…

Encore faut-il rappeler que le Québec baigne aussi dans la *global culture* à base anglo-américaine. Que cette *global culture* domine la consommation de masse, comme c'est le cas dans la plupart des pays occidentaux. La nature de cette influence a changé, les styles se sont passablement complexifiés. Si la *global culture* dominante admet plus de diversité, elle n'en érige pas moins une nouvelle forme… homogénéisée. Culture multipolaire, centralisée par la méga-entreprise de production, de diffusion ou de communication.

Une chose est sûre : la pression étrangère exercée par les multinationales (en pleine phase de restructuration) est énorme sur la chanson québécoise d'expression française, comme c'est le cas pour toutes les chansons non anglophones du monde. Ajoutez à cela l'arrogance américaine en matière de déréglementation des mesures nationales de protection culturelle (l'Accord multilatéral sur les

investissements et bientôt les négociations menées sur l'exception culturelle à l'Organisation mondiale du commerce) et vous vous retrouvez devant un rouleau compresseur.

Par voie de conséquence, les cultures nationales sont plus que jamais fragilisées. Par voie de conséquence, la chanson francophone d'Amérique est ébranlée. Voyons voir dans le détail.

Depuis belle lurette, notre chanson dite *à texte* n'y réalise plus les scores de ventes qu'elle a déjà réalisés, n'a pas l'éclat public qu'elle a déjà eu. Dans sa forme classique, la chanson est en perte de vitesse... comme elle l'est aussi en France. Dans plusieurs cas, ses nouveaux protagonistes optent pour un classicisme musical souvent considéré comme rétrograde par les jeunes publics (et même parmi les fabricants de pop selon les normes admises). Peu d'excellents auteurs-compositeurs-interprètes arrivent à nous subjuguer par la seule force de leurs textes. C'est dans le dénuement qu'un Richard Desjardins y arrive. Avec Abbittibbi, son art demeure puissant mais ne peut prétendre à autant de singularité.

En France, de rares protagonistes comme Alain Bashung et Jean-Louis Murat atteignent l'équilibre entre textes, musiques et production. Voilà, d'ailleurs, une partie du problème de la chanson francophone d'Amérique : le showbiz québecois n'échappe pas à ses racines américaines, résiste souvent au changement comme la pop américaine résiste souvent aux mutations actuellement proposées par l'Europe (par la pop anglaise, surtout).

Nos plus populaires groupes ou artistes pop-rock ont ainsi choisi une lutherie classique (guitare, basse, batterie, etc.) et témoignent (encore) d'une expression musicale mise au point il y a une mèche. Par exemple, Noir Silence et Éric Lapointe choisissent comme véhicule de leurs rimes un environnement hard rock en vogue durant la deuxième tranche des années 80. Il n'y a, bien sûr, rien de mal à ça.

Enfin... À partir du moment où ce genre devient l'un de notre chanson,cela peut devenir un irritant. À partir du moment où la majorité absolue des (rares) modèles envisageables par notre industrie du disque et du spectacle, cette particularité d'acteurs importants de notre pop ne donnent que dans un ***mainstream*** digéré avec un retard considérable (en comparaison aux autres auditoires de masse, en incluant le français), il y a lieu de s'inquiéter.

Certes, les fans de Céline Dion, Lara Fabian, Roch Voisine, Éric Lapointe ou Noir Silence n'ont que faire de ces considérations... Ils s'estiment ravis, comblés par leurs héros. C'est dire que le classicisme pop (ou conformisme, c'est selon) a sa place au Québec, à n'en point douter. Le problème ne réside pas tant dans sa proéminence (toutes les pop de toutes les sociétés riches ont leur lot de variétés prévisibles) que dans son omniprésence.

La recherche quasi exclusive du sacrosaint *crossover* (l'expression désigne tout type de production artistique qui contient suffisamment de références connues du grand public pour qu'elle obtienne un réel impact de masse) au Québec a pour effet de ralentir l'émergence de nouvelles expressions... Et, paradoxalement, de créer de nouveaux types de *crossover*. Dubmatique, premier groupe hip hop d'ici à obtenir un succès de masse (près d'une décennie après que cela se sera produit en France), a mis des années avant de trouver preneur. On craignait que le genre soit trop spécialisé, que la FM commerciale refuse le produit parce qu'elle s'est longtemps montrée rébarbative au rap. L'étiquette TOX a finalement mis le groupe sous contrat. Six mois plus tard, on frôlait les 100 000 exemplaires vendus.

Cette résistance croissante de notre industrie a, il faut le dire, coïncidé avec sa structuration. Depuis le milieu des années 80, le phénomène est observable. Lorsque les Jean Leloup, Vilain Pingouin, Parfaits Salauds et autres ont revivifié la chanson à la fin de la précédente décennie, ils se sont heurtés à une même résistance des producteurs et diffuseurs. C'est vous dire que, depuis plusieurs années, la pop québécoise éprouve de sérieux problèmes à prendre les virages qui se dessinent dans l'actualité musicale.

Ce qui n'a pas toujours été le cas. Lorsque la station CHOM s'imposait comme leader mondial de la nouvelle FM, lorsque CKOI était le principal diffuseur de la nouvelle pop francophone durant les années 70 (*CKOI c'est québécois...*), notre marché était parmi les marchés d'avant-garde de la production musicale planétaire.

Alain Souchon n'a-t-il pas déclaré maintes fois que Robert Charlebois avait été le premier à produire un alliage solide de rock et de chanson française ? Pendant que les Harmonium, Beau Dommage, Richard et Marie-Claire Séguin, Raoul Duguay, Offenbach, Maneige et autres posaient les bases d'une nouvelle pop québécoise, leurs supporters découvraient simultanément Genesis. Dix ans avant les Américains ! Ils s'appropriaient le rock progressif des Yes, Gentle Giant ou King Crimson, genres marginaux pour la plupart des publics anglo-saxons.

Tout ça est bien loin...

Non seulement la chanson québécoise est-elle incapable de retrouver le sens de l'aventure qui l'a déjà caractérisée, mais encore traîne-t-elle de la patte. Dans certains cas, on peut même interpréter cet immobilisme comme la manifestation d'un repli identitaire, d'une fermeture qui crée une dialectique malsaine. Effectivement, les jeunes publics qui refusent ce repli s'identifient souvent aux nouvelles manifestations de la *global pop* anglo-américaine.

Et nous n'avons pas encore abordé la musique des nouveaux arrivants, autre morceau de ce savoureux puzzle. Nous y voilà. Au Québec, reggae jamaïcain, compas et rara haïtiens, tango argentin, merengue dominicain, salsa cubaine ou colombienne, raï maghrébin, musiques africaines de l'ouest, musiques tziganes d'Europe orientale et autres musiques du monde vibrent dans des centaines de milliers de chaumières allophones.

L'espace public réservé à ces musiques est vraiment limité : très peu de producteurs daignent endosser les artistes des communautés culturelles, les puissants diffuseurs n'y voient qu'une coloration sporadique à leur programmation (l'été, durant les festivals). Beaucoup plus modestement, les diffuseurs alternatifs s'acharnent à mettre sur pied des plates-formes spécialisées pour en favoriser l'expression. C'est dire que les structures d'accueil de ces musiques (nouvelles ou traditionnelles), particulièrement celles issues des communautés établies au Québec, font cruellement défaut. La chanson allophone se voit ainsi ghettoïsée, comme partout ailleurs dans les pays occidentaux. La world music autorisée par l'industrie n'est donc pas le fait de la volonté généralisée d'un rapprochement entre la souche québécoise francophone et les artistes issus des communautés culturelles implantées au Québec.

Les véritables succès commerciaux de la world music, pour l'instant, se limitent à un ou deux coups de cœurs annuels, louables en soi. Petru Guelfucci, Cesaria Evora... un peu de Bevinda, un soupçon d'Angélique Ionatos, une pincée de Salif Keita. Les grands festivals présentent les vedettes « world » et ne créent que de minuscules marchés de consommateurs en ce sens ; la diffusion et les ventes de disques ne suivent pas, sauf chez une « avant-garde » de mélomanes. L'ADISQ a mis des années avant de créer une catégorie « musiques du monde » à son gala télévisé. Des années après que les Grammys et les Junos eurent pris l'initiative... Comment alors imaginer le rapprochement si nous nous montrons inaptes à faire germer le talent allophone d'ici ? Comment peut–on espérer de leur part une réelle volonté de métissage culturel avec le fait français, s'ils ne disposent pas de l'espace public nécessaire à leur émergence ?

Cela dit, le déclic commence à se faire du côté de la deuxième génération. À commencer par Lhasa de Sela, – merci Audiogram ! Lhasa est davantage citoyenne du monde, Montréalaise aux multiples identités, hispanophone, Anglo-américaine, francophone et Québécoise. Dubmatique est aussi l'expression de nouveaux arrivants : trois rappers, trois nations d'origine (Cameroun, Sénégal, Algérie), et le français comme langue d'expression.

La problématique multiculturelle n'est qu'un des irritants, on en convient. L'aménagement de structures permettant la diversité de genres musicaux et de cultures dans le creuset francophone québécois n'en demeure pas moins urgent. Il s'agit là d'un des facteurs déterminants de la relance de notre chanson.

3. LA POP FRANCOPHONE SELON LE « TOP 20 » DU PALMARÈS QUÉBÉCOIS

Maintenant que nous avons décrit sommairement la dynamique des forces en place, un deuxième tour du jardin s'impose. Procédons à la description et à l'analyse sommaire des genres et sous-genres de la pop québécoise, à commencer par la pop québécoise francophone admise sur nos palmarès, c'est-à-dire endossée par notre industrie du disque et du spectacle.

L'analyse exhaustive du palmarès québécois publié chaque semaine par l'ADISQ fournit, d'ailleurs, une mine d'informations à qui s'intéresse à l'évolution de notre chanson. Nous remarquerons que les tendances vivantes de notre pop ne s'y retrouvent pas toutes, que plusieurs artistes très connus ne visitent pas (ou peu) notre palmarès, que chaque chanteur, chanteuse ou groupe qui y grimpe (ou y dégringole) représente une de ces tendances « autorisées ».

Le palmarès des 40 meilleurs vendeurs en 1997, que nous allons d'abord survoler, ne dresse pas un portrait complet des styles de chanson qui se vendent bien au Québec durant la période que nous traversons, mais constitue une excellente entrée en matière. La nomenclature des certifications des albums québécois en 1997 précédera donc la description détaillée des tendances dominantes de notre marché. Depuis lors, d'autres artistes populaires marquent la période que nous traversons actuellement. Lynda Lemay, cette auteure-compositrice-interprète du comté de Portneuf qui vient de lancer un nouvel album avec le soutien de Charles Aznavour, est certes parmi les artistes les plus populaires au Québec. Sans révolutionner quoi que ce soit sur le plan de l'écriture ou des arrangements (jusqu'à maintenant, du moins), Lynda Lemay est devenue un puissant phénomène d'identification, le miroir vivant d'un vaste public de femmes, à tout le moins. Nous parlons ainsi d'un authentique créateur de chansons populaires. Son répertoire original est fait sur mesure pour la radio de format « pop adulte » (CFGL, CITÉ Rock Détente, CIEL, etc.), qui la diffuse sans réserve.

Elle est parmi les heureuses élues de notre pop culture, dont nous nous appliquerons maintenant à décrire les grandes tendances « au pouvoir ».

3.1 Les incontournables de la chanson québécoise francophone moderne

En trente-sixième position des meilleurs vendeurs en 1997, un incontournable : Claude Dubois et son disque-hommage à Fellini (*Gelsomina*). Comme Félix Leclerc, Gilles Vigneault, Jean-Pierre Ferland, Raymond Lévesque, Clémence Desrochers, Richard Desjardins, Robert Charlebois, Diane Dufresne, Louise Forestier, Michel Rivard, Pierre Bertrand, Serge Fiori, Sylvain Lelièvre, Marie-Michèle Desrosiers, Michel Pagliaro, Pierre Flynn, Daniel Lavoie, Marie Philippe, Jim Corcoran, Pierre Harel,

Renée Claude, Fabienne Thibault, Richard ou Marie-Claire Séguin, Claude Dubois est issu de ces générations d'artistes qui ont énormément contribué à la chanson québécoise moderne.

Comme ses contemporains (sauf exception), ce chanteur exceptionnel peut compter sur un public fidèle qui lui assure (à tout le moins) de gagner sa vie honorablement avec des hauts et des bas... Sporadiquement, en tous cas, ils visitent notre palmarès et tournent sans trop de difficultés.

Doit-on ajouter qu'ils n'ont en commun que leur génération ? Qu'un monde sépare Richard Séguin de Pag ?

La plupart de ces artistes se sont imposés au cours des années 60 et 70, forment les deuxième et troisième génération de la chanson québécoise moderne, la première étant celle des boîtes à chansons (Jean-Pierre Ferland, Clémence Desrochers, Raymond Lévesque, Pauline Julien,

TABLEAU 3.1
LES MEILLEURS VENDEURS QUÉBÉCOIS FRANCOPHONES EN 1997

Triple platine, 300 000 et plus : Céline Dion (*Let's Talk About Love*), Kevin Parent *(Pigeon d'argile*).
Double platine : Céline Dion (*Live à Paris*).
Platine, 175 000 et plus : Marie-Michèle Desrosiers (chante *les classiques de Noël*) et Lynda Lemay (*Y*).
Platine, 125 000 exemplaires et plus : *Pure* de Lara Fabian, *Quatre Saisons dans le désordre* de Daniel Bélanger, *L'album du peuple Tome 5* de François Pérusse.
Platine, 100 000 exemplaires et plus : *Miserere* de Bruno Pelletier (il dépassait les 150 000 exemplaires au début de février 1998), *La Mistrine* de la Bottine Souriante, *Invitez les vautours* d'Éric Lapointe.
Or, 75 000 exemplaires et plus : *La force de comprendre* de Dubmatique, *Blanc* de Sylvain Cossette, *Le Dôme* de Jean Leloup, *L'un et l'autre* de Paul Piché, et *Kissing Rain* de Roch Voisine (en anglais).
Or, 50 000 et plus : *L'album du peuple Volume Un* de François Pérusse, *Versions Reno* de Ginette Reno, *En Spectacle* de la Bottine Souriante, *Roche et roule* de Vilain Pingouin, *Danceteria* de MC Mario, *Atrocetomique* des Colocs et *Pour le plaisir vol.2* de Richard Abel.
25 000 exemplaires et plus : *Instrumental Memories* de Richard Abel, *Collection Privée* de Patrick Norman, *La Fête* de Manon Bédard, *Paix, amour et foin* des Frères à ch'val, *Piège* de Noir Silence, *Jigger Noël* de Stéphane Rousseau, *Glee* de Bran Van 3000, *La Llorona* de Lhasa de Sela, *Guitare* de Patrick Norman, *Un Monde merveilleux* d'Élizabeth Blouin-Brathwaite.

Monique Leyrac, Pierre Calvé, Claude Gauthier, Pierre Létourneau, Hervé Brousseau, etc.) qu'avaient préfiguré Félix Leclerc et Gilles Vigneault. Comme on le sait, certains ont connu la prospérité, d'autres n'ont pu vivre de leur chanson. Est-il besoin d'ajouter que la condition économique d'un Raymond Lévesque, pour le moins précaire, est un scandale en soi ?

Il est tout de même intéressant de constater que la chanson québécoise dite « à texte » suit la même courbe historique qu'en France. Les années 50 et 60 ont vu naître chez nous de grands auteurs-compositeurs-interprètes dont le principal talent était celui de la rime. À commencer par Félix Leclerc. Ses successeurs des années 60 ont aussi mis l'accent sur le verbe, ont chanté leurs rimes dans le vaste réseau des petites boîtes à chanson. Puis les créateurs de chanson ont visé davantage l'équilibre entre texte et musique, entre les grandes tendances pop de l'époque et des rimes qui prenaient racine dans la réalité québécoise et francophone.

3.2 Première génération rock

Robert Charlebois incarna cette transition historique. D'abord chansonnier, il devint pop rockeur et leader d'une véritable révolution à l'échelle de la francophonie entière, sans pour autant négliger la qualité du texte (son association avec Réjean Ducharme en témoigne). Il créa ainsi une véritable commotion dans tout l'espace francophone.

Il faut aussi rappeler l'association entre Pierre Harel et Gerry Boulet à la fin des années 60. Si Charlebois fut le plus célèbre artiste à véhiculer une chanson émaillée des tendances modernes de la musique populaire d'alors, le tandem Boulet/Harel fut le premier à combiner rock pur et dur à des textes de fort niveau. Mais notre showbiz de l'époque, beaucoup plus artisanal qu'il ne l'est actuellement, fut incapable de rentabiliser le rock québécois.

Offenbach vécut d'importantes crises internes et ne fut reconnu à part entière qu'au terme de son odyssée (plusieurs années après le départ de Pierre Harel). Tout au long du parcours, Gerry Boulet eut toujours le souci de la parole ; il mit en musique des textes puissants d'auteurs tels Pierre Huet, André Saint-Denis ou Michel Rivard.

À l'instar d'Offenbach, des dizaines de groupes de rock francophone ont vu le jour au cours des années 70, mais n'ont pu dépasser le cercle des initiés... ou s'inscrire en faux contre cette idée reçue voulant que le rock soit une entreprise exclusivement anglophone. Quelques années après son divorce avec Gerry Boulet, Pierre Harel reprit du service en fondant Corbeau, de concert avec deux autres membres-

fondateurs du fameux groupe (Roger « Wézo » Belval et Michel « Willie » Lamothe) pour se faire rapidement remplacer par une certaine Marjolaine Morin. On connaît la suite…

On se souviendra aussi d'Aut'chose, qui mettait en lumière les lectures du poète Lucien Francoeur, lectures fondues dans le rock dur. On n'oubliera pas le mariage du rock et de la musique traditionnelle façon Lougarou (rebaptisé Garolou), qui obtint un succès important à la fin des années 70. Mais il ne faut pas s'y méprendre : un succès rock à la fin des années 70 signifiait tout au plus une trentaine de milliers d'albums vendus. Corbeau n'obtint jamais l'impact de Marjo en solo (dont la facture était plus adoucie), Offenbach ne devint véritablement un succès de masse qu'après sa dissolution.

C'est dire que la pop québécoise avait déjà du mal à reconnaître toutes ses tendances, phénomène qui s'est aggravé au fil du temps. Il est assez amusant (enfin…) de constater la reconnaissance tardive d'un Michel Pagliaro, considéré désormais comme un des grands maîtres du genre. À l'époque où régnaient les Beau Dommage, Harmonium et cie, on associait encore Pag au monde quétaine des variétés ou de la pop anglaise (puisque Pag avait signé d'excellents disques en anglais), plusieurs amateurs de « vraie » chanson le regardaient de haut. Non sans snobisme… Mais lorsque Jacques Higelin affirma à ses fans québécois que Pag était le plus grand rockeur du Québec, les perceptions ont soudainement changé. Ben pour dire…

Il était donc possible de faire de la chanson en mettant davantage l'accent sur la livraison musicale, les arrangements, la production. Ainsi, tout un pan de la chanson francophone s'inscrivait dans la mouvance mondiale, voire anglo-saxonne : l'exigence d'un texte fort n'était plus le critère essentiel d'une chanson réussie. On n'a qu'à traduire des centaines de chansons anglaises apparemment puissantes pour en constater la minceur poétique. Est-il besoin d'ajouter que les textes vaguement ésotériques (pour être poli) d'Harmonium n'ont pas la profondeur des musiques et des arrangements magnifiques qui en furent le véhicule ? D'autres artistes de la même génération optèrent pour un meilleur équilibre entre textes et musiques : si Beau Dommage n'eut pas la richesse musicale d'Harmonium, on ne peut douter de la facture excellente de son répertoire. Chansons brillamment fagotées par les Rivard, Huet, Léger et cie, textes solides, harmonies vocales de fort niveau, musiques pop prisées par leur génération – folk, country, blues, pop anglaise…

Au cours des deux dernières décennies, très peu de chansonniers « à texte » ont connu le succès de masse au Québec, bien qu'il existe actuellement une cohorte importante d'artisans du genre – nous y reviendrons. En fait, seul Richard Desjardins a réussi l'exploit. Autrefois leader du groupe Abbittibbi (qui a connu une deuxième vie il n'y a pas si longtemps), il a opté pour la carrière solo vers le milieu des années 80. Au début des années 90, son album *Tu m'aimes-tu ?* fut porté aux nues (certifié platine depuis

lors), s'ensuivit la consécration de cet artiste d'exception, un de nos plus doués toutes époques confondues.

3.3 La musique traditionnelle : seuls la Bottine et Faubert

Dans un tout autre monde, la Bottine Souriante. Fondée dans le comté de Lanaudière à la fin des années 70, la célèbre formation a survécu à la chute dramatique de la musique traditionnelle au début de la précédente décennie. Les années post-référendaires furent particulièrement ingrates pour le fait français ; pendant la première tranche des années 80, une portion importante des jeunes générations urbaines manifestaient clairement leur désaffection. Poussés par les nouvelles vagues anglo-américaines (post-punk, new wave, techno-rock, etc.) et le succès international des Men Without Hats, des dizaines et des dizaines de nouveaux groupes francophones s'exprimaient dans un anglais approximatif (sauf exception ; The Box obtint d'excellents scores au Canada anglais) et n'arrivaient pas à s'imposer sur les ondes anglophones.

Pendant que le Rêve du Diable et autres fleurons de l'époque étaient relégués aux oubliettes, la Bottine poursuivait sa marche contre vents et marées. Elle avait plus ou moins abandonné les circuits urbains québécois, s'attaquait plutôt aux réseaux folk (fort bien organisés) du continent. La Bottine posait ainsi les bases d'une brillante carrière internationale. L'arrivée subséquente de musiciens chevronnés tels le claviériste et arrangeur Denis Fréchette ou le saxophoniste et arrangeur Jean Fréchette ont mené la Bottine à actualiser brillamment notre patrimoine musical.

On pourrait même suggérer que la Bottine a acquis une stature comparable à celle des Chieftains d'Irlande et autres grandes formations qui ratissent le circuit des musiques du monde. Elle a aussi contribué à redonner à notre musique traditionnelle ses lettres de noblesse – bien que ce ne soit pas vraiment chose faite. À favoriser l'émergence d'artistes fabuleux comme Michel Faubert, dont l'approche mêle entre autres la légende, le conte, la complainte médiévale, les musiques actuelles teintées de rock.

3.4 L'équation à quatre variables : blues, rock, country, folk.

Francine Raymond a mis au point une pop à base de guitares, dont les arrangements rappelaient son allégeance indéfectible à la pop des Beatles. Au fil du temps, cette auteure-compositrice-interprète de talent a imposé un style des plus efficaces (Francine fut et demeure une des artistes les plus jouées à la radio) puisant aussi dans l'héritage nord-américain de la pop de guitares. Idem pour Gaston Mandeville, mort tragiquement au début de l'été 1997. Très joué à la radio, peu rentable sur le plan des ventes (*Huit*, son ultime album, fut le 34^{e} meilleur vendeur en 1997), son approche faisait état d'une remarquable

maîtrise des quatre composantes de la musique issue de l'intérieur des terres américaines : blues, country, folk, rock.

Steve Faulkner, qui fit ses débuts avec Plume, s'est rapidement affirmé comme un fin connaisseur de musique country. Les chansons de cet artiste pour le moins valeureux ont certes été influencées par le blues, le folk et le rock (et le sont toujours), mais l'argument country a toujours dominé la facture Faulkner.

Beau Dommage, qui a réussi un retour en force au milieu de cette décennie, s'était aussi imposé en optant pour les mêmes références. Guitares country-rock de Michel Rivard, propensions beatlesques, mélodies inspirées, harmonies vocales bien ciselées, dans le sillage des James Taylor, Jim Groce, Randy Newman, John Prine, Joni Mitchell, Jackson Browne, America et autres créateur folk pop, s'adressent à des publics de plus en plus fragmentés. Paul Piché a également affirmé son américanité dès ses débuts. *Protest singer* d'entrée, indépendantiste devant l'Éternel, il a su s'adapter aux nouvelles conjonctures et raffiner son approche chansonnière. Une approche forte en rimes poignantes, en guitares, en pulsations viriles, en mélodies. Le succès commercial de *L'Un et l'autre*, un album compilation de ses plus beaux joyaux (35e meilleur vendeur en 1997), en témoigne.

Richard Séguin est aussi un fier représentant d'une chanson québécoise enracinée sur le continent nord-américain. Son principal acolyte, le guitariste Réjean Bouchard, n'a absolument rien à envier à ses collègues amerloques. Et que dire de Rick Haworth, maître-es-guitares, qui a su actualiser et adapter ses méthodes de production pour des artistes et groupes aussi différents que Vilain Pingouin, Michel Rivard, Paul Piché, Daniel Bélanger ou Sylvie Paquette. Tout simplement, voilà ce qu'on appelle un trésor national ! Dans la même tradition country-folk-rock, il ne faut pas oublier Laurence Jalbert qui n'hésite pas à se réclamer de l'auteure-compositrice-interprète Bonnie Raitt.

Idem pour Luce Dufault, dont l'album éponyme frôle les 100 000 exemplaires vendus – ce qui la hisse au second rang des meilleurs vendeurs de disques francophones en 1997. Si la critique s'est montrée mi-figue mi-raisin à l'endroit de son dernier album, le public s'est visiblement régalé. Luce Dufault, il faut le rappeler, fut la choriste de Dan Bigras, qui a fait sa marque (populaire) au tournant de cette décennie. La propension de Bigras au blues et au rock, son choix judicieux de textes (qu'il met en musique), l'intelligence de ses émotions d'écorché, le caractère viscéral de son expression ont fait de lui une vedette nationale.

On terminera la description des membres de cette « famille » par le plus populaire de ces dernières années : Kevin Parent. Gaspésien aux souches biculturelles (francophone et irlandaise), ce jeune homme

s'inscrit dans la plus pure tradition du *songwriting* américain. Malgré une connaissance limitée de la langue française, ce jeune homme pour le moins charismatique manifeste un sens extraordinaire de la parole. Voilà qui explique, en partie du moins, les formidables ventes de son premier album (certifié triple platine, c'est-à-dire plus de 335 000 exemplaires ; de loin le meilleur vendeur francophone en 1997) et sa position au palmarès (dans le top 5 depuis près de trois ans !).

3.5 Nouvelles générations d'auteurs-compositeurs-interprètes, nouvelle pop

La chanson québécoise s'est considérablement renouvelée... à la fin des années 80. S'imposait alors tout un détachement d'artistes qui ne faisaient pas les choses comme leurs prédécesseurs. Une flopée de nouvelles chanteuses s'imposaient alors : Joe Bocan, Sylvie Bernard, Marie Carmen, Laurence Jalbert, Marie-Denise Pelletier. Toutes différentes. Laurence Jalbert, par exemple, a administré une bonne dose de blues, de country et de rock à la chanson québécoise.

Chez les mâles, Rudy Caya était le catalyseur de Vilain Pingouin, Rémy Caset signait les chansons des Parfaits Salauds, Jean Leloup et Luc De Larochellière ont créé et occupé des créneaux spécifiques.

De Larochellière a, pour sa part, créé un créneau de chanson pop dans lequel se sont inscrits plusieurs artistes : les nouveaux venus René Flageole et Richard Charest sont des exemples de l'influence encore exercée par De Larochellière. Plumes aiguisées, mais une approche et un style de production *radio friendly* qui ne rafraîchit absolument pas le genre préconisé par le beau Luc. Ce dernier avait tenté de déjouer ses propres équations en lançant *Los Angeles*, un disque remarquable... mais incompris de ses fans. Cet album n'obtint pas le succès escompté et De Larochellière a rappliqué avec un disque intentionnellement plus pop. Sans beaucoup de succès, il faut le dire.

Ce qu'on est loin du Jean Leclerc, seul à sa guitare, presque timide sur la scène de RIDEAU... en 1985 ! Puis l'artiste est devenu pop en travaillant avec Paul Pagé. Puis il est devenu rock avec sa Sale Affaire, pour ensuite se retirer de la circulation et reconstruire trois fois son *Dôme*, un des grands disques de la pop québécoise, toutes époques confondues. L'an dernier, donc, ce leader esthétique se retrouvait à l'origine de profondes réformes de la pop québécoise. C'est pourquoi plusieurs le considèrent comme l'auteur-compositeur-interprète le plus important de sa génération.

Entre 1990 et 1996, une période longue marquée par moult questionnements, Leloup a tout digéré ce qui lui est passé entre les oreilles et propose désormais un mélange actualisé des nouvelles tendances dont il s'est approprié les bases. Avec 100 000 *Dome* vendus, on parle d'une contribution majeure à la pop d'ici.

En dixième place des meilleurs vendeurs en 1997 avec plus de 75 000 exemplaires vendus de *Quatre saisons dans le désordre*, Daniel Bélanger est l'un de nos rares auteurs-compositeurs-inteprètes capables de rendre populaire une pop authentiquement québécoise parfaitement adaptée aux nouvelles tendances de la pop internationale. Ses deux disques rendent compte d'un équilibre exemplaire entre rimes, mélodies, arrangements et réalisation. L'amalgame de ses références n'a rien de retardataire, les techniques d'enregistrement sont résolument actuelles.

Si Daniel Bélanger n'est pas encore capable d'exporter son répertoire en Europe francophone, ce n'est certes pas pour des raisons d'ordre créatif. Idem pour Jean Leloup. Si, en France, plusieurs grosses légumes du showbiz considèrent encore le Québec comme un vivier de pop des années 70, elles devront un jour réviser leur position en écoutant du Leloup ou du Bélanger.

Ou peut-être du Montcalm. Quarantième meilleure vendeuse d'albums en 1997 (*Parle pas si fort*), repêchée par Universal à la suite du contentieux opposant Ian Tremblay, fondateur de BMG Québec et ses ex-partenaires de BMG Canada, Térez Montcalm propose un fin mélange de rimes bien senties sur fond jazzy-bluesy-funky. Sa voix éraillée est inimitable, et elle pourrait fort bien faire sa marque dans toute la francophonie.

On pourrait en dire autant de Claire Pelletier, qui s'applique à métisser sa propre tradition chansonnière aux musiques du monde. Douée d'une voix remarquable, cette ex-choriste (avec Michel Rivard, notamment) a su proposer une chanson à la fois accessible et originale. Son approche ne s'adresse pas, cependant, aux publics jeunes – ce qui ne lui enlève rien. Trente et unième meilleure vendeuse d'albums en 1997 (*Murmures d'histoires*), Claire Pelletier pourrait fort bien connaître un rayonnement supérieur, c'est à-dire joindre ses réseaux d'affinités dans toute la francophonie... S'il existait une structure médiatique ou promotionnelle qui puisse lui permettre cette expansion, sa pérennité serait assurée.

En fait, peu d'artistes sont encouragés à mettre en place un langage pop original. Encore rares sont les Lili Fatale, descendant direct de Jean Leloup – et récipiendaire du prix Félix-Leclerc, remis aux dernières FrancoFolies de Montréal. Le type de production préconisé par Lili Fatale mêle avantageusement les références actuelles (punk rock, ska, rap, techno, etc.) et génère une pop à la fois audacieuse et accessible. Qui plus est, la FM commerciale semble manifester beaucoup d'enthousiasme à l'endroit du groupe. Ne manquent que des fans... Le problème, en fait, se situe au niveau du jeune public, qui a perdu l'habitude de craquer pour de nouvelles formations québécoises... à moins que ces dernières ne souscrivent à des standards éprouvés – Lapointe, Cossette, Pelletier, etc. Lorsqu'il s'agit de pop alternative, on préfère se tourner vers les anglophones... sauf exception : Leloup, toujours le phare.

Cela explique le succès trop modeste de Rude Luck, une formation métisse (chanteur d'origine haïtienne, compositeurs québécois de souche, etc.) de Montréal qui a surgi avant que le public ne soit prêt à l'admettre. Pourtant, tous les ingrédients d'une pop de grande qualité étaient au menu : chanteur doué, beau et charismatique, compositeur et arrangeur imaginatif. Cela dit, Rude Luck est loin d'avoir lancé la serviette.

Cela explique aussi la lente ascension de Basta, une des formations les plus prometteuses de la scène montréalaise... qui a malheureusement décidé de prendre une pause indéfinie. Le chanteur et parolier Stephan Boucher et le bassiste Jean-François Lemieux ont mis au point un mélange unique et non moins musclé de rock industriel, de funk, de hip hop et de chanson francophone. Le jeune public québécois finira-t-il par y croire ?

D'autres artistes singuliers proposent de nouvelles approches. Il y a le lo-fi de Fred Fortin – par opposition à hi-fi, l'expression désigne l'assomption, sinon la valorisation absolue des productions à petits budgets, ce qui n'exclut en rien l'utilisation de lutherie numérique. Ce jeune homme du Lac Saint-Jean a beau être endossé par le label MusiArt et le manager des Colocs (Raymond Paquin), il a beau être porté aux nues par une bonne portion de la critique (en incluant les louanges de Foglia), il a beau avoir un sens exceptionnel de la parole, de la mélodie, de la symphonie de garage, son premier disque n'en demeure pas moins considéré comme bizarroïde.

Par ailleurs, Nancy Dumais et Marie-Jo Thério s'affirment. *Radio friendly* sur disque, ces artistes sont sages en apparence, et gagnent à être connues. Sur scène, elles s'avèrent être plus sauvages, plus échevelées, et non moins talentueuses. Marie-Jo Thério, un de nos plus beaux espoirs, a à son actif un premier album fort bien produit (par Daniel Lavoie), mais peut-être trop conforme par rapport à sa personnalité pour le moins explosive. Nancy Dumais est aussi une auteure-compositrice-interprète qui pourrait s'avérer une nouvelle voix importante de notre chanson, mais l'emballage pop-rock de son répertoire semble avoir été conçu davantage pour la diffusion FM que pour illustrer ce qu'elle est artistiquement. Dans le cas de Dumais ou de Thério, on sent donc que la production est plus conformiste que l'artiste. Ce qui devrait être corrigé au second chapitre.

Problème inhérent à tant d'artistes d'ici, dont les chansons sont souvent désamorcées lors de leurs premières séances en studio... Jean Leloup ou le groupe Rude Luck, par exemple, ont aussi regretté la trop grande « sagesse » de leurs premiers albums.

Parmi les nouveaux venus, un autre collectif réussit à faire la promotion d'une chanson axée sur la proéminence du texte : Bori. Personnage de fiction, personnage multiforme (son identité n'est jamais

révélée), mis de l'avant par un collectif issu du théâtre, Bori s'inscrit clairement dans la grande tradition de la chanson française. Ses créateurs déplorent, d'ailleurs, l'appauvrissement généralisé de la rime chansonnière, et ramènent l'exigence du texte à l'ordre du jour. Ce qui est une bonne chose en soi.

3.6 Pop légère ou ultra-légère

En 1997, les autres meilleurs vendeurs de disques québécois sont protagonistes d'une pop qu'on qualifiera de légère... ou d'ultra-légère. Commençons par nos *success stories*. Céline Dion demeure LE phénomène pop de l'histoire de la chanson québécoise. La plus populaire sur terre depuis deux ans, voilà un exploit hallucinant, qui n'est pas prêt d'être répété.

Son succès planétaire tient aussi aux ventes records de son album *D'Eux* : plus de sept millions d'exemplaires, un fait sans précédent dans toute l'histoire de la chanson française. On comprendra pourquoi l'album *Live à Paris* fut le sixième meilleur vendeur au Québec (pendant que son album anglais *Let's Talk About Love* dépassait le million d'exemplaires vendus au Canada). On ne refera évidemment pas la trajectoire de Céline Dion (d'éminents biographes s'y sont consacrés...), mais on conviendra que sa pop puise de plus en plus à l'extérieur du Québec, question création. Qu'elle est actuellement le plus puissant véhicule... de la *global culture* anglo-américaine. Il ne s'agit surtout pas de diaboliser ce rôle (fascinant, remarquable), mais de le louer tout en voyant l'ampleur du paradoxe que charrie la chanson populaire québécoise.

Dans le sillage de Céline Dion, Lara Fabian. D'origine belge, de parents italiens, la chanteuse est un produit de l'expertise québécoise en matière de pop. Bien sûr, son complice et manager Rick Allison n'est pas d'ici, n'en demeure pas moins que le tandem est venu à maturité chez les francophones d'Amérique. La puissance de sa voix, la candeur de son expression, le phrasé qu'elle a adopté, tout ça est typique de la chanson populaire d'ici.

Avec plus d'un million d'exemplaires vendus dans la francophonie, Fabian s'apprête à devenir le troisième plus puissant phénomène pop à provenir du Québec. En début de décennie, Roch Voisine fut le premier artiste à vendre des disques francophones d'ici par millions, puis vint l'invasion de Céline Dion, et voici Lara Fabian admise dans la constellation des stars françaises, admises parmi les Bruel, Cabrel, Daho, Goldman, etc..

Ces trois artistes ont en commun de puissantes productions, des multinationales qui les soutiennent dans le *star system* français. Qui plus est, leur pop correspond en français à ce dont on doit s'attendre d'un artiste de la pop anglo-américaine. Tous trois visent, d'ailleurs (si ce n'est pas chose faire), une carrière

importante sur le marché anglo-américain. Tous trois s'adressent au plus grand dénominateur commun. L'image projetée par ces artistes de catégorie « pop adulte » s'adresse à un public essentiellement familial, puisque les genres musicaux qu'ils fédèrent sont connus des jeunes et des moins jeunes, puisque les thématiques de leurs rimes sont parfaitement digestes. La tâche essentielle de ces artistes, aurez-vous saisi, est de divertir. Et ces artistes sont parmi les plus accomplis au domaine du divertissement.

D'autres chanteurs bien implantés sur le plan national ont le talent nécessaire à de telles expansions hors frontières : Marie-Denise Pelletier, Julie Masse, Martine St-Clair, Isabelle Boulay, Johanne Blouin, Loulou Hughes, Mario Pelchat ou Manon D'Inverness ont tous impressionné nos partenaires français par la puissance de leur voix, par leur aisance sur scène et leur professionnalisme évidents. On en déduira que le Québec est une excellente pépinière de chanteuses et de chanteurs sur la planète pop.

Il faut rappeler que la voie des Voisine, Dion et Fabian avait été tracée par Ginette Reno, dont la réputation n'est plus à faire. Ginette Reno est le produit le plus vibrant de la culture des clubs et salles de danse, à l'origine de cette pop culture ayant bourgeonné à la fin des années 60. Margot Lefebvre, Claire Lepage, Marthe Fleurant, Jenny Rock, Chantal Renaud, Donald Lautrec, Tony Roman, Robert DeMontigny, Pierre Lalonde, Patrick Zabé, Michel Louvain, Jean Nichol, Jacques Salvail, les Classels, Gendarmes, Sultans, Chanceliers, Excentriques, Gants Blancs, César et autres Romains... La plus talentueuse de toute cette cohorte de chanteurs populaires autrefois adulés à l'ère *Jeunesse d'aujourd'hui* (...) a mené très haut les standards de la voix pop au Québec.

À l'époque, notre pop culture, celle de *Jeunesse d'aujourd'hui*, celle de CKLM et autres stations québécoises dans « dans le vent » faisait dans le mimétisme. Les versions des tubes américains pullulaient alors, comme c'était d'ailleurs le cas en France à la même époque – Johnny Hallyday, Sylvie Vartan, Michel Polnareff, Franck Alamo, Dick Rivers, Eddy Mitchell, France Gall et plusieurs autres avaient choisi l'*american way of pop*, que la francophonie baptisa *yéyé*. Plusieurs de ces artistes, Ginette Reno en tête de peloton, proposaient un mélange de *torch singing* (ballades, soul pop, etc.) et de *yéyé*.

Ginette Reno a survécu à cette époque révolue. Pour plusieurs générations, elle est l'incarnation même de LA chanteuse populaire. Comme c'est le cas de toutes les chanteuses d'expérience, le public s'identifie à Ginette Reno pour la puissance de ses émotions, pour sa proximité avec la mentalité populaire, pour la transparence de son vécu, pour le charme de ses travers. Et, avant tout, pour son immense talent d'interprète. Neuvième au palmarès des meilleurs albums (plus de 50 000 exemplaires vendus à cette date) au début de janvier, vingt-troisième meilleure vendeuse en 1997, Ginette Reno est de ces rares artistes populaires dont chaque entreprise discographique, chaque tournée est un succès quasi instantané.

Dans la même classe d'artistes qui exercent leur métier de chanteur dans le conformisme de la génération dont ils sont issus, se trouve Patrick Norman. Son tube *Quand on est en amour* l'a définitivement mis sur la carte à la fin des années 80. Depuis lors, il mène une carrière respectable ; ses albums *Guitare* et *Les Grands succès* figurent respectivement aux 18e et 27e rang des meilleurs vendeurs en 1997. Guitariste aguerri (Chet Atkins est son idole), chanteur de fort bon niveau, cet artiste populaire chante la ballade, ses chansons aux tempi moyens ou rapides sont sertis de country ou de rock'n'roll des sources. Voilà pourquoi il est devenu un des Fabuleux Élégants, aux côtés de Jeff Smallwood, Bourbon Gauthier, etc.

Au domaine de l' » ultra-léger », une pléiade d'artistes de chanson et de musique instrumentale arrivent aussi à se faire une niche sur le palmarès québécois. *Un Monde merveilleux* d'Élizabeth Blouin-Brathwaite (17e meilleur vendeur en 1997), *Les grandes chansons* de Charles Dumont (25e meilleur vendeur), *Nuits d'amour* du saxophoniste Pierre Dumont (37e), *Pour le plaisir vol.2* du pianiste Richard Abel (28e). L'humour « haute fidélité » de François Pérusse est évidemment au rendez-vous : ses *Albums du Peuple Tome 5* et *Volume Un* figurent respectivement en 20e et 21e places.

Il faut aussi souligner la capacité de notre industrie à fabriquer des phénomènes pop réservés au public préadolescent. L'immense succès de Mitsou il y a quelques années, est certes le plus vibrant exemple de cette capacité à cuisiner un fast food attrayant, « gomme balloune », sexy... et éphémère. La contribution de Mitsou à notre pop n'en est pas moins authentique : parce qu'elle a osé projeter cette image, les midinettes aussi délurées qu'autonomes ont leur place sur nos palmarès. Et bien avant les Spice Girls ! Après les Mitsou, les B.B. et Kathleen ont rempli cette fonction « gomme balloune ».

Il est d'ailleurs étonnant de constater qu'aucun producteur d'ici, aucun Gilbert Morin ou consorts n'ont entrepris de créer des *boys bands* ou de miser sur la *girl power* (pour reprendre la marque de commerce des Spice Girls). En préfabriquant les G-Squad, 2B3 et autres groupes de minets qui font craquer les jeunes filles au tournant de la puberté, la France n'a-t-elle pas implanté ses propres Backstreet Boys ? Le Québec n'aurait-il pas pu faire de même et permettre à ses producteurs de hausser nos statistiques de consommation ? N'ayez crainte, on s'affaire actuellement à solutionner le problème : des Spices Girls québécoises mijotent actuellement dans la soupe de producteurs ambitieux.

3.7 La pop-rock

Septembre 1997, l'album *Miserere* de Bruno Pelletier occupe la première place. En janvier 1998, il n'a glissé qu'au second rang, ce qui en dit long sur l'immobilisme des tendances « au pouvoir ». *Miserere* est un album de variétés de coloration pop-rock, dont l'esthétique peut être comparable à celle préconisée par Éric Lapointe, Noir Silence ou Marie Carmen (surtout lorsque cette dernière était devenue la grande sœur

par excellence de nos ados, à l'époque où elle avait endisqué *Miel et venin*). Le succès du chanteur est, bien sûr, attribuable à sa voix exceptionnelle, mais aussi (et surtout ?) aux choix esthétiques dont fait état la production de *Miserere*.

Est-il besoin d'ajouter que les ingrédients de la recette sont prisés tant par les diffuseurs, producteurs et « pop consommateurs » ? Que les artistes ne sont pas toujours victimes de la formule, qu'ils peuvent l'admettre avec un plaisir non dissimulé ?

Sylvain Cossette, dont l'album *Blanc* a été certifié or en septembre dernier (en sixième position du même palmarès observé) n'était-il pas chanteur de Paradox, un groupe rock mis sous contrat par une multinationale américaine et finalement relégué aux oubliettes ? Rick Hughes, ex-chanteur heavy metal et Bruno Pelletier, ex-chanteur hard-rock, n'ont-ils pas fait de même pour gagner leur vie décemment ? Le Mercedes Band, groupe d'accompagnement de Jean-Marc Parent n'opte-t-il pas pour les mêmes procédés ? Chose sûre, ces disques ont été parmi les meilleurs vendeurs en 1997 : *Blanc* (Sylvain Cossette) fut le cinquième pour 75 000 exemplaires, *Invitez les vautours* (Éric Lapointe) s'est classé septième pour plus de 75 000 exemplaires, *Miserere* (Bruno Pelletier) s'inscrit au neuvième rang pour 50 000 exemplaires, *L'Heure JMP volume 2* (Mercedes Band) loge au treizième.

Durant les années précédentes, d'autres artistes ont opté pour des albums *crossover*, construits à partir de ballades et de chansons rythmées à saveur pop-rock – guitares musclées, motifs harmoniques mis au point durant les années 80 par des artistes anglo-américains tel Eddie Van Halen. Durant cette même période, Marjo fut la première artiste d'ici à créer un produit *crossover* incluant le rock musclé parmi les matériaux de création. De concert avec son partenaire Jean Millaire, la chanteuse avait réussi à greffer les acquis du groupe rock Corbeau (dont elle fut la figure de proue) à un répertoire moins agressif, essentiellement axé sur la ballade. Avant de lâcher son dernier cri, Gerry Boulet avait aussi compris le message. En adoucissant la formule, son album *Rendez-vous doux* obtint des scores de ventes nettement supérieurs à tous les disques d'Offenbach, dont il fut le leader.

3.8 Chanson rock, rock « festif »

En deuxième position du palmarès des ventes d'albums du 30 septembre 1997, galopent les Frères à ch'val. Groupe éminemment festif, prospère itou : l'album *Paix, amour et foin* se positionne au quinzième rang des meilleurs vendeurs francophones en 1997. Mélange assez rustre de chansons à boire, mélange inspiré de différents styles et... d'une saine vulgarité. Voici le dernier venu de tous ces groupes forts en delirium, forts en rimes (souvent, l'esprit décapant de ces auteurs de chansons n'est pas pris au sérieux ; plusieurs d'entre eux se situent parmi nos meilleurs sculpteurs de rimes), forts en énergie brute, dans la

lignée de ces groupes de party rock qui ont inondé la relève depuis quelques décennies : Zébulon, Saûd et les Fous du Roy, Henri Band, Trois-Quarts Putains, Cardinal et ses Bedos, Brasse-Camarade et plusieurs autres. Et surtout les Colocs.

Le chanteur et parolier Dédé Fortin, le guitariste et compositeur Mike Sawatsky et leurs collègues ont mis sur pied une puissante machine. Puissant véhicule de rimes aussi savoureuses que directes, un style métissant rock, polka, blues, jazz, skiffle, ska. Impact commercial éclatant au milieu des années 90, plus de 75 000 albums vendus, on attend la suite. Des Colocs, Mononc' Serge a démissionné pour voler de ses propres ailes. L'auteur-compositeur-interprète fait aussi dans la rime délirante et signifiante, dans la lignée de Michel « Plume » Latraverse.

Quinquagénaire à peine assagi, Plume s'impose toujours comme l'une de nos plus grandes... plumes. Plusieurs ont, d'ailleurs, mis du temps à reconnaître cet artiste exceptionnel... En marge de la machine à spectacles malgré quelques sauts sporadiques dans les grandes salles (ce qui n'exclut pas la prospérité dans le cas qui l'occupe), l'homme est l'un des rares auteurs-compositeurs-interprètes capables de fédérer toutes les générations, de faire fi des modes, et de faire salle comble. Ses incursions dans le rock et le blues n'ont jamais passé sous silence, c'est le moins qu'on puisse dire ; on se souviendra d'une tournée mémorable avec Offenbach au tournant des années 80, son vieux tube *Bobépine* est régulièrement repris par d'autres artistes, notamment Éric Lapointe et France D'Amour. Cela étant dit, on ne peut enfermer Plume dans la case du rock festif ; nous parlons ici d'un de nos plus grands auteurs-compositeurs-interprètes.

3.9 Le hip hop « variétés »

Au début de 1998, le premier album de Dubmatique avait dépassé les 100 000 exemplaires vendus. Cette incursion hip hop au palmarès québécois est très récente, ce qui en dit long sur notre lenteur de réaction. Précédemment les groupes français Alliance Ethnik et I AM avaient pavé la voie. Le groupe Squeegee jouit actuellement d'une bonne diffusion, les formations québécoises LMDS (les Messagers du son) et La Gamic ont aussi investi les ondes de notre FM commerciale. Il y a deux ans, le tube *Ta Yeul* du rapper montréalais KCLMNOP (emprisonné depuis pour agression sexuelle !) avait beaucoup tourné, sans pour autant susciter de ventes massives de son album.

I AM, formation marseillaise, l'une des plus célèbres de l'Hexagone, dépasse les 40 000 exemplaires vendus au Québec pour son dernier album intitulé *L'École du micro d'argent*. Sauf I AM, les stars du rap français n'ont pas obtenu de résultats mirobolants au Québec. MC Solaar a vendu 7 000 exemplaires de *Qui sème le vent récolte le tempo*, une dizaine de milliers d'exemplaires de *Prose Combat*, idem pour

Paradisiaque, son troisième. Alliance Ethnik réussit à écouler 16 000 exemplaires de *Simple et Funky*, pendant qu'il se consommait 5 000 exemplaires du disque solo d'Akhénaton (membre de I AM) et 7 000 exemplaires de la trame sonore du film *La Haine*.

Le hip hop est l'un des genres privilégiés par la pop française depuis la fin des années 80, il grimpe au sommet des palmarès américains (terre d'origine du rap) depuis près de 20 ans ! Et nous avons dû attendre la fin des années 90 pour célébrer un premier succès de masse réalisé chez nous ! Pour les adolescents montréalais, il n'est pas exagéré de dire que le style de vie hip hop jouit d'une popularité sans cesse montante depuis quelques années – contrairement à celle du rock, qui décline sans cesse depuis deux ans.

Malgré tout, le hip hop québécois et francophone a fini par voir le jour. Le rap anglophone d'ici, lui, existe depuis le milieu des années 80. Les escales montréalaises de groupes tels Public Enemy dans des écoles secondaires de l'Est de Montréal avait alors stimulé nombre de Blacks anglophones... et une cohorte non négligeable de francos. Pendant plusieurs années, donc, les Noirs francophones (très majoritairement d'origine haïtienne) se sont identifiés au rap anglophone ; les seuls modèles culturels qui leur étaient soumis étaient essentiellement afro-américains. D'autant plus que les cousins new-yorkais (ils sont plus de 600 000 là-bas, dont plusieurs ont des relations à Montréal) leur transmettaient la « bonne nouvelle ».

Puis vint Dubmatique. Cette ascension surprise au faîte du palmarès québécois a déjà incité nombre de producteurs et diffuseurs à finalement emboîter le pas dans cette direction. Actuellement, on dénombre des dizaines et des dizaines de jeunes rappers, d.j. et break dancers qui ne demandent qu'à être connus. Pendant que quelques labels indépendants s'affairent à lancer leurs nouveaux poulains (LMDS chez Guy Cloutier, la Gamic chez TOX, Rainmen chez Radisson) plusieurs groupes de fort bon niveau seront bientôt connus : Sans Pression, Muzion, Osiris, la Réplik, Apogée, KZ Kombination, Konbine La Kail, Mathématik, le Cerveau, Miss PJ, Vice Verset, BOS, Royal Hill, etc. Par ailleurs, d'excellents disc jockeys s'apprêtent à être reconnus internationalement : Kid Koala et A-Track, pour ne nommer que les plus connus. Mais... notre showbiz sera-t-il capable d'endosser autre chose que du rap gentil et inoffensif ? Ne pourra-t-on absorber que le modèle Dubmatique ? Une histoire à suivre... Pour l'instant, du moins, seul le hip hop « variétés » est admis sur nos ondes commerciales et nos palmarès.

TABLEAU 3.2
LES TENDANCES QUÉBÉCOISES FRANCOPHONES ADMISES ACTUELLEMENT PAR NOTRE INDUSTRIE

Les incontournables de notre chanson : Félix Leclerc, Gilles Vigneault, Jean-Pierre Ferland, Raymond Lévesque, Pauline Julien, Clémence Desrochers, Richard Desjardins, Plume Latraverse, Robert Charlebois, Diane Dufresne, Louise Forestier, Michel Rivard, Francine Raymond, Pierre Bertrand, Serge Fiori, Sylvain Lelièvre, Marie-Michèle Desrosiers, Pierre Flynn, Daniel Lavoie, Marie Philippe, Jim Corcoran, Pierre Harel, Renée Claude, Fabienne Thibault, Gaston Mandeville, Richard et Marie-Claire Séguin, Claude Dubois.
Nouvelles générations d'auteurs-compositeurs-interprètes, nouvelle pop : Luc De Larochellière, Jean Leloup, Rudy Caya, Rémy Caset, Daniel Bélanger, Térez Montcalm, Marie-Denise Pelletier, Lili Fatale, Fred Fortin, Marie-Jo Thério, Nancy Dumais, René Flageole, Richard Charest, Claire Pelletier, Luck Mervil/Rudy Toussaint, Lynda Lemay, Roger Tabra.
Musique traditionnelle : La Bottine souriante, Michel Faubert.
Pop légère : Ginette Reno, Céline Dion, Lara Fabian, Marie-Denise Pelletier, Mitsou, Julie Masse, Martine St-Clair, Isabelle Boulay, Johanne Blouin, Loulou Hughes, Mario Pelchat, Élizabeth Blouin-Brathwaite, Pierre Dumont, François Pérusse, Kathleen, Virginie.
Rock québécois, première génération : Michel Pagliaro, Pierre Harel, Gerry Boulet, Offenbach, Corbeau, Lucien Francoeur.
Pop-rock : Bruno Pelletier, Éric Lapointe, Noir Silence, Sylvain Cossette, Marie Carmen, Rick Hughes, Marjo, Gerry Boulet, France D'Amour.
Chanson rock et rock « festif » : Colocs, Frères à ch'val, Zébulon, Saüd et les Fous du Roy, Henri Band, Trois-Quarts Putains, Cardinal et ses Bedos, Brasse-Camarade, Okoumé, Vilain Pingouin.
Pop à quatre variables (folk, rock, country et blues) : Francine Raymond, Beau Dommage, Michel Rivard, Gaston Mandeville, Steve Faulkner, Plume Latraverse, Paul Piché, Richard Séguin, Sylvie Paquette, Dan Bigras, Luce Dufault, Kevin Parent.
Hip hop « variétés » : Dubmatique, la Gamic, LMDS.

4. LES GENRES NÉGLIGÉS : LE ROCK ALTERNATIF, LA COUNTRY, LE RAP, LA TECHNO, LA CHANSON D'AUTEUR, LES MUSIQUES DU MONDE

Du 1er juin 1996 au 31 mai 1997, 256 albums ont été produits au Québec, dont 127 en français. Les producteurs québécois sont au nombre de 241 et les étrangers se limitent à 15. Quatorze albums ont été destinés au public enfant, 29 souscrivent à la catégorie pop-rock, 5 à la catégorie rock, 12 au rock alternatif, 15 au folk, 5 au country/western, 10 sont associés aux musiques du monde, 47 figurent dans la catégorie « intrumentale », 30 dans celle de l'humour, 37 dans la catégorie « populaire », 21 sont des disques de jazz, 29 sont classiques.

Notre objet n'est pas ici d'analyser la situation des catégories instrumentale, jazz et classique (des cas tout aussi juteux, on en convient), mais bien d'observer les différentes expressions propres à la chanson. Nous parlons donc de **29 disques pop-rock**, de **5 rock**, de **12 rock alternatif** (en incluant le rap), de **15 folk** et de **5 country**. Si la description des tendances effectuée dans le chapitre précédent semble conférer une saveur alarmiste aux critiques déjà mises de l'avant dans ce document, les lignes qui suivent comptent en illustrer la teneur. Notre chanson témoigne d'une variété certaine, on en convient. Le couloir défini par notre showbiz et son marché n'en demeure pas moins étroit.

La sous-estimation des catégories country et rock dit alternatif (dans la majorité des marchés occidentaux, ce dernier sous-genre est devenu clairement commercial depuis près d'une décennie) étonne, l'absence de catégories hip hop (dans ses déclinaisons plus coriaces) et techno (vu la quantité infime de productions) choque carrément. Ces deux dernières familles de la pop ne sont-elles pas celles qui progressent le plus rapidement depuis le milieu de cette décennie ?

Malgré quelques rares percées sur les palmarès québécois, country, chanson dite « à texte », musiques traditionnelles, musiques du monde, rock alternatif, hip hop, techno et autres approches multi-identitaires sont marginalisées par notre industrie du disque et du spectacle. On en déduit de facto que des genres établis côtoient de nouvelles tendances dans l'industrie de la musique. Que les auteurs-compositeurs-interprètes qui donnent dans le classicisme chansonnier évoluent en marge de notre showbiz, comme c'est le cas des artistes country, encore snobés tant sur le plan de la production, de la distribution que de la diffusion.

Par ailleurs, soulignons l'incapacité de cette même industrie du disque et du spectacle à composer avec les nouvelles variables de la musique pop et à absorber les identités plurielles d'une portion importante des générations montantes en milieu urbain.

Que faire avec un rock volontairement bilingue, en relation étroite avec les acteurs les plus vibrants de la culture anglo-québecoise ? Que faire avec un rap composite, constitué de rimes françaises, anglaises, créoles ou espagnoles ? Pourquoi séparer artificiellement un James Di Salvio d'un Jean Leloup alors qu'ils sont issus de la même famille de création ? Pourquoi ignorer un artiste québécois qui choisit de s'exprimer en anglais, alors qu'on pourrait fort bien l'inciter à travailler sur les deux plans ?

Jusqu'à nouvel ordre, notre industrie préfère la voie d'évitement lorsqu'elle fait face à ces nouveaux problèmes... et contribue ainsi à son propre déclin. Les diffuseurs de la télé le disent au producteurs, les cotes d'écoute de la chanson sont à la baisse, le président de RIDEAU confiait récemment à notre groupe de travail que la chanson n'avait plus le *glamour* qu'elle a déjà eu.

Plusieurs nouvelles tendances ont été marginalisées au cours des dernières années, des rendez-vous ont été ratés avec le grunge, le rock-fusion et d'autres tendances mondialement acclamées (y compris en France) au cours des dernières années. À tel point que plusieurs jeunes groupes qui tentent actuellement de se démarquer manifestent un retard certain lorsqu'ils arrivent à éclore.

Nous sommes pourtant condamnés à l'originalité. Comme c'était le cas à l'époque où Félix Leclerc a imaginé ses rimes et ses mélodies, lorsque le réseau des boîtes à chanson a vu le jour au cours des années 60, lorsque CKOI, c'était québécois avec Beau Dommage, Harmonium, Octobre, Maneige, Pollen, Sloche, le Clan Murphy, le Ville-Émard Blues Band, L'Orient D'Ô, Ungava, Nécessité, Brault-Fréchette, Etcétéra, Le Match ou Morse Code au cours des années 70, lorsque les producteurs indépendants ont mis l'industrie québécoise de la chanson francophone sur ses rails, lorsque le talent et l'expertise furent assez considérables pour qu'une Céline Dion devienne une reine de la variété internationale. Condamnés à la créativité, comme le sont toutes les petites nations non anglophones...

Une petite société doit manifester un maximum d'originalité pour remédier à une telle situation. En améliorant ses capacités de dépistage du nouveau talent, en modifiant ses structures de production et de diffusion, elle doit permettre le pluralisme des expressions chansonnières en français.

4.1 Rock alternatif : pop alternative, métal hurlant, hardcore, noisy rap, etc.

Au début des années 90, des milliers de groupes rock ont fait un gigantesque pied de nez à l'ordre établi. Nirvana, Pearl Jam, Everclear, Stone Temple Pilots, Hole, Juliana Hatfield, Blind Melon, Lemonheads et autres leaders américains ont ainsi changé la face d'un rock devenu trop poli, confiné au camp du strict divertissement. Partout dans le monde, de nouveaux groupes ont vu le jour et ont proposé leur propre

version de la culture rock. Rapidement, le rock alternatif, jusque-là considéré comme marginal, est devenu un genre dominant sur les palmarès du monde occidental.

Au Québec, des groupes issus de la tendance dite alternative se sont progressivement implantés. Dans les bars alternatifs, Foufounes Électriques en tête de file, des artistes ont défilé. Une nomenclature s'impose.

Commençons par Grim Skunk, le premier groupe d'ici à hybrider esprit punk (hardcore), métal hurlant, rock progressif. Majoritairement composé d'anglophones, Grim Skunk a toujours inclu une portion francophone (minoritaire) à son répertoire. Ce qui fit école.

Dans l'esprit de plusieurs jeunes artistes montréalais, le français n'était pas un véhicule linguistique exclusif au moment de l'émergence du rock alternatif. Leur expression pouvait être plurielle, s'adresser à plus d'un public, plus d'une communauté linguistique. Il est à noter que cette attitude (on ne peut parler de choix conscient) n'est pas une particularité québécoise. L'arrivée des nouveaux médias, la multiplication des canaux de communication ont conduit les jeunes du monde entier à des sentiments partagés entre leur nation, leur région, leurs origines ethniques, sinon leur appartenance... au genre humain.

Lorsque ces jeunes deviennent créateurs, ils choisissent souvent plus d'un vecteur linguistique. Montréal, en ce sens, est une ville authentiquement bilingue quoi qu'on en pense politiquement. Par voie de conséquence, cette volonté d'embrasser l'universel est partie intégrante de l'expression de nos artistes en émergence.

Cette propension au bilinguisme ou au trilinguisme, il faut le dire, n'est pas stable. Les Mimi Awards, gala de la musique alternative montréalaise, endossé par l'hebdomadaire *The Montreal Mirror*, n'ont tenu le coup que deux ans. Terminée, l'époque où The Snitches, feu Me Mom & Morgentaler, feu Goldfish ou Santeria faisaient bon ménage avec Dubmatique, Grim Skunk et Groovy Aardvark ?

On observe actuellement une nouvelle phase de polarisation entre anglophones et francophones. Plusieurs nouveaux groupes anglos évoluent de nouveau dans un milieu plus pancanadien (anglo) que montréalais. C'est le cas de groupes punk-pop tels Reset ou Men'O'Steel. Idem pour ce nouveau mouvement inspiré du cabaret et qui semble influencer nombre de nouveaux groupes à Toronto ou Vancouver : Yawp !, Diva, Parkside Jones, The Fabulous Folk Babes, The Pot Holes, Vox Hunt, Child 44, Devil's Voice, Stella Form, Marnie Levitt ou Elizabeth Anka Vayagaic se produisent à des endroits de culture anglophone, tels le Bistrot 4, la galerie Isart, Graffiti Tango ou Blizzart. Des endroits peu fréquentés par les médias francophones.

Un deuxième groupe de même cousinage que Grim Skunk s'était aussi implanté au fil des années 90 : Groovy Aardvark, de Longueuil. La formation s'est progressivement établie sur le marché québécois, son répertoire bilingue a aussi fait école. Tant et si bien que la compétition Polliwog, destinée aux groupes du rock alternatif, a longtemps accueilli des groupes bilingues, dont les proportions d'anglais et de français étaient environ d'un tiers/deux tiers.

Pionnier du rock alternatif au Québec, d'allégeance anarchiste, le groupe Banlieue Rouge tient le flambeau bien haut, avec quatre albums à son actif.

Idem pour B.A.R.F. (Blasting All Rotten Fuckers, rien de moins) dirigé par le chanteur Marc Vaillancourt. D'inspiration hardcore (le chant du soliste, dans la sous-catégorie qui nous occupe, s'apparente davantage au rugissement de rage qu'à la quête mélodique), B.A.R.F. a dominé largement les groupes francophones qui souscrivent à ce sous-genre, notamment en lançant une version pour le moins corrosive du ***P'tit bonheur*** (de Félix, mais si !), reprise dans un des albums de Groovy Aardvark. B.A.R.F., Groovy et Grim Skunk ont chacun trois albums à leur actif.

À la suite de Groovy, Grim Skunk et B.A.R.F., on retrouve la formation trilingue Overbass (espagnol, anglais, français), que certains qualifien. de ***hardcore latin***. Des francophones d'origine hispanophone se retrouvent aussi au sein d'Anonymus, dont le répertoire trilingue est majoritairement francophone. Anonymus est leader d'une tendance importante du rock : le métal hurlant, redevenu alternatif après avoir connu ses heures de gloire au tournant de la décennie. Mais les salles de ***metalheads*** sont toujours pleines, de nouveaux groupes bilingues les galvanisent : Necrotic Mutation, Quo Vadis, White Widow et plusieurs autres occupent ce créneau.

De Québec, les Secrétaires Volantes ont aussi connu un certain envol. Combinant esprit punk et pop alternative, nos Secrétaires révèlent un style pour le moins déluré. Inspiré du fameux croisement entre hard-rock, funk et rap (initié notamment par le groupe hollandais Urban Dance Squad et le californien Rage Against The Machine), le groupe TSPC a malheureusement connu un faux départ. Pris entre l'arbre et l'écorce du conflit qui a déchiré BMG Québec, le groupe n'a malheureusement pu survivre aux intempéries et à l'absence de financement. Dans la même lignée, la formation Guérilla, dont le répertoire est entièrement en français, essaie maintenant de s'implanter.

Au chapitre du rock alternatif plus prévisible (la forme s'est standardisée depuis le début de la décennie, le groupe canadien Our Lady Peace est là pour le démontrer), Kermess pourrait bien s'implanter chez les jeunes publics francophones.

Un des groupes les plus originaux de l'heure est endossé par Audiogram : en proposant un répertoire francophone, en s'inspirant de tendances actuelles du rock, de la musique électronique ou du hip hop, Basta pourrait faire beaucoup de chemin.

Il y a aussi les groupes pas tuables. Possession Simple est mort, mais l'auteur-compositeur et chanteur Éric Goulet a rassemblé (ameuté !) Les Chiens avec quelques-uns de ses ex-collègues. Par ailleurs, l'excellent parolier Marc Bisaillon et ses Trois Quarts Putains ont lancé trois albums, ils finiront bien par triompher de l'adversité... à la condition bien sûr que *Romance*, leur nouvel album, sera bien accueilli. Idem pour les Mauvais Quarts-d'heure, qui auraient dû endisquer depuis longtemps (ils viennent tout juste de le faire).

Quand il n'y en a plus, il y en a encore : Balthazar, Bazoo, Bald Vulture, Black Syndicate, Brak Kollektiv, Caféine et les Bodums, Carrément dit, Danielle Richard et sa cage de bruits, Galerie Hors-Concept, Diabolus in Musica, Dilemme, Doc et les Chirurgiens, Ground Zero, Guano, Kamikaze, Le Ranch, Nô La, Les Chums, Lesbiennes d'Acid, Los Guidounos, Les Fleurs Sauvages, Les Marmottes Aplaties, Les Nains Capables, Neuraxis, Obliveon, Obskur, Monsieur Toad, Karmadaï, Philomène, Pousse mais pousse égal, Ripcordz, Rose Noire, S.P. Caribou, Slam Corrida, Sol Confiance, Urbain des bois, Vendetta d'aspic, Les Vulgaires Machins, Yvon et ses Démons, Ghoulunatics, Totally Fucked Up, on en passe. Des dizaines d'autres groupes rock tentent de soumettre leurs cassettes ou disques autoproduits. Des centaines poussent dans les sous-sols et les garages du Québec.

Dans la plupart de ses déclinaisons, le rock alternatif n'a pas vraiment été endossé par notre showbiz. Parce qu'il est souvent bilingue, parce que son répertoire est trop souvent dominé par la langue anglaise. Parce que ses leaders ne sont pas admissibles aux règles de l'ADISQ – l'obligation d'un répertoire très majoritairement francophone en élimine plusieurs d'emblée. Pas assez puissants pour être considérés comme les groupes ou artistes s'étant le plus illustrés en anglais (catégorie réservée à Céline Dion jusqu'au quatrième millénaire...), pas assez francophones pour être nominés dans la catégorie francophone.

Au fil des dernières années, pourtant, Grim Skunk et Groovy Aardvark ont rempli leurs salles (et pas les moindres : Medley, Spectrum, etc.), attiré un auditoire fidèle, captivé les journalistes de la scène rock, construit les bases d'un éventuel succès de masse. Mais la structure actuelle ne leur permettait pas d'aller plus loin au Québec. La vague du rock alternatif sera-t-elle chose du passé lorsqu'on réalisera enfin que Groovy Aardvark et Grim Skunk doivent continuer à se démerder avec des moyens nettement en deçà de ce qu'ils devraient être en droit d'obtenir ?

Alors on imagine le sort des groupes moins connus qui s'en sont inspirés... Notre showbiz reste passif à leur endroit. Niés par l'establishment, ils sont contraints à l'artisanat. Lorsqu'ils proposent leurs productions inachevées aux grands diffuseurs, ils n'ont forcément pas le son.

4.2 Le hip hop hardcore

Le hip hop vient d'exploser littéralement sur le palmarès québécois. Est-ce à dire que le genre est définitivement implanté dans notre industrie ? La Gamic et LMDS, rappers de variété, respectivement endossés par les étiquettes Tox et PGC, représentent-ils vraiment l'ensemble de la famille hip hop ? Pas tout à fait.

« Toutes les compagnies tentent en ce moment de dépister du hip hop commercial. On veut faire une « piastre » rapide. Le *buzz word* dans l'industrie, c'est le rap. Ça pourrait être autre chose l'an prochain. Le succès commercial est directement lié aux radiodiffuseurs importants qui font jouer du Will Smith, des reprises de Sting par Puff Daddy. Pour eux, ce qui est le plus important c'est le succès populaire d'une chanson. Pas le style qu'elle représente », dit Cédric Morgan, cofondateur de l'étiquette Mont Real, qui se concentre essentiellement sur la scène hip hop – l'étiquette s'affaire actuellement à lancer le groupe Sans Pression.

En cela, Morgan laisse entendre que le rap ne sera pas appuyé dans son ensemble par l'industrie du disque et du spectacle québécois. Si Dubmatique, La Gamic ou LMDS proposent un rap relativement inoffensif, les formations dont nous nous apprêtons à faire la nomenclature font rimer plus durement les choses de la vie. Parce qu'ils rendent compte de milieux défavorisés, où les conditions sont tout simplement plus rudes. Émergent ainsi Osiris, Sans Pression, Rainmen, Le Cerveau (RDPIseur), Exhorde, Muzion, Gyhad, KCLMNOP, L'Extrémiste Zen, Mathématic, Frog Rappeurs, Orange Étrange. Dans le même esprit que la majorité des groupes rap du monde entier, en incluant les rappers français les plus influents à l'heure actuelle – Ministère Amer et Passi, Assassin, NTM, I AM, etc. D'autres groupes québécois moins engagés mais tout aussi crus poussent fort par les temps qui courent : Miss PG, Konbine La Kail, KZ Kombination , Royal Hill, BOS, Syndicate, Complice. Les meilleurs disc jockeys de l'heure se nomment Red Dread, Ray Ray, Nasty Wong, Choice, Kid Koala, A-Track.

Si la vague « hip hop variétés », son aile pop en quelque sorte, passe la rampe, les producteurs daigneront-ils s'ouvrir aux rimes plus crues (et, souvent, plus substantielles) de la très grande majorité des groupes qui poussent dans l'underground ? Rien ne laisse présager une telle ouverture.

Ouverture ou non, une quarantaine de groupes francophones de rap au Québec essaient actuellement de se tailler une place. Initié par une cohorte de jeunes immigrants de deuxième génération majoritairement composée d'Haïtiens, le rap francophone québécois prend racine dans les banlieues à forte concentration immigrante : Saint-Michel, Rivières-des-Prairies, Brossard, Saint-Laurent, Lasalle. Les groupes rap sont surtout répartis à Montréal, mais de nouveaux foyers s'allument à Québec, à Trois-Rivières, à Sherbrooke, à Rivière-du-Loup.

Les anglophones ? Shades of Culture, Obscure Disorder ou At Random travaillent de leur côté. Même s'il inclut parfois la langue anglaise ou le créole haïtien, le rap francophone d'ici a plutôt émergé dans les quartiers francophones de la ville. Le rap anglo-montréalais, soit dit en passant, a peu d'impact sur la scène canadienne, encore moins sur l'américaine. Même à Toronto, très peu de protagonistes du hip hop ont triomphé sur le marché mondial ; les compilations *Rap Essentials* de l'étiquette Beat Factory/EMI, le groupe Dream Warriors et les MC's Maestro Fresh Wes et Mishi Mee ont été les seuls à investir le territoire des USA... en une décennie.

Pour l'instant le rap francophone a encore peine à se faire entendre, les propriétaires de clubs craignent de produire ces artistes (puisqu'ils attirent un auditoire plus rebelle), on imagine encore mal comment ils pourraient inonder un marché dirigé de façon aussi conservatrice.

4.3 La techno

La musique électronique n'en est pas à ses premiers balbutiements. Après des décennies de marginalité, quelques incursions sporadiques sur les palmarès, voilà qu'elle déteint sur la majorité des déclinaisons pop. House, jungle, trance, hardcore, trip hop, drum'n'bass, toutes les sous-tendances de la grande famille *electronica* ont leurs représentants au Québec. Des dizaines de disc-jockeys, artistes et producteurs occupent un territoire important de notre nouvelle culture musicale.

Robert Ouimet, Luc Raymond, Fred Everything, Jimmy Lakatos, Maxime « MadMax » Morin, Marc « Noize Slack-R » Leclair, Martin « Thunderbold » Dumais, Alexandre Lepage, Sylvain Houde, Haig Vartzbedian, David Kristian, Mateo, Philgood, Barbara, Alain Vinet, le tandem Ten Zen, etc. Ces artistes sont pour la plupart issus de la *club culture*, souvent disc jockeys et compositeurs à la fois. Le collectif Leitmotiv est l'un des plus actifs en ce sens. Agence d'artistes, label house (Haute Couture), label techno (Stalker), label expérimental, (Acouphène), site Internet, etc.

Les mœurs techno sont déjà implantées dans nos milieux urbains. Les nuits sentent le Vicks (quelques danseurs purs et durs aiment la chaleur et l'odeur supplémentaires que procure ce baume) à Montréal, à

Québec comme à Sherbrooke, les amateurs de dance music n'ont plus grand'chose à voir avec la disco... Vraiment plus.

Et les mœurs techno n'ont que bien peu à voir avec l'allégeance linguistique. Une minorité de créateurs collent effectivement des mots à leurs musiques, si ce n'est pour orner certains de leurs passages – concepteurs de l'album *Path & Thick*, Sylvain Houde et Alexandre Lepage sont parmi les rares à miser davantage sur les mots.

Voilà pourquoi les techno suédoise, française ou allemande s'exportent mieux que les répertoires nationaux de chansons. Nettement mieux. On comprendra aussi que la ministre française Catherine Trautmann fait une place considérable à la techno lorsqu'elle parle de musiques actuelles créées en France. Au Québec ? Rien. Ou si peu. La techno n'a pas sa catégorie à l'ADISQ, très peu de producteurs importants ont admis des artistes techno dans leurs rangs, les labels indépendants de la techno demeurent marginalisés.

Pourtant, la techno regroupe nombre d'artistes qui peuvent aussi participer activement à la production d'albums d'auteurs-compositeurs-interprètes francophones, ce qui aurait pour effet de rafraîchir considérablement leurs approches, et ainsi actualiser le son de la pop québécoise. Citons deux cas : Haig Vartzbedian, artiste parfaitement bilingue, a coproduit la moitié de l'album de Bran Van 3000 ; James Di Salvio, un anglophone, a produit plusieurs chansons de Jean Leloup, dont son tube fétiche *1990*.

Jusqu'à quand ce genre devenu incontournable au sein de la pop internationale sera-t-il considéré comme marginal ? Jusqu'à quand nos jeunes producteurs techno, absolument inconnus à l'ADISQ, rempliront-ils les entrepôts et les grandes discothèques comme s'ils vivaient dans un monde absolument parallèle ? L'alliance de la pop québécoise avec la techno doit donc être scellée. Urgent ! Mais quand ?

4.4 La chanson d'auteur

La chanson d'auteur, celle dominée par le texte, a-t-elle disparu ? Au cours des années 90, on a eu l'impression que Richard Desjardins était le seul nouveau venu capable de faire en sorte que de nouvelles rimes québécoises soient proéminentes dans la chanson. Cette pratique est tellement rarissime qu'on a souvent confondu les rôles, qualifiant (affectueusement mais à tort) Richard Desjardins de poète national – commentaire un tantinet pompeux ; les poètes vous diront tous que leur métier de création procède d'une démarche littéraire fort différente de l'acte chansonnier.

Lorsqu'on parle relève, la chanson d'auteur est une forme classique qui n'a pas la cote populaire, sauf exception. Incapable de générer des revenus importants, les auteurs-compositeurs-interprètes « à texte »

sont confinés à la marginalité. On est déjà à des années-lumière de l'époque où la chanson québécoise, c'était d'abord la chanson dite « à texte », loin de cette constellation de boîtes à chansons qui illuminaient le Québec, loin des filets de pêche et des cages à homards suspendus au plafond.

Lorsqu'on évoque les gagnants du festival de Granby, les auteurs-compositeurs-interprètes se retrouvent en minorité dans la liste. Les interprètes sont connus, les créateurs de chanson le sont beaucoup moins. Qui d'entre nous se souvient de Denis Richard, cet auteur-compositeur-interprète acadien ayant participé à l'écriture de la chanson-titre de Cap Enragé, dernier album de son homonyme cajun (Zachary) ? Qui d'entre nous sait qu'il a déjà terminé premier à Granby ?

Pourtant, il en pleut des auteurs-compositeurs-interprètes. Bori, Fred Fortin, Jean Rabouin, Clotilde, Sylvie Royer, Yvon Rioux, Philippe Noireault, Matt Laurent, Christian Morriset, Manon Lévesque, Jean Blanc dit Ivy, Yves Archambault, Daniel Boucher, Michel Forrest, Stéphane Tremblay et le groupe Villeray, Catherine Karnas, Anne-Marie Gélinas, Jocelyn Bigras, Alexis Loranger, Hélène Cardinal, Monique Miville-Deschênes, Gilles Bélanger, David Bergeron, Christine Como, Marc Dubois, Marjolaine Alain, Marc Poirier, Gilles Bernier, Josée Lefebvre, Mario Chénart, Bergevin, le tandem Athanor, Chantal Jourdan, Ian Fournier, Marc Proulx, Paule-Andrée Cassidy, Mario Brassard, Éric Billard, Chantal Blanchet, Louis Cyr, Pierre Farrell, France-Isabelle Rioux, Pascale Leblanc, Sylvie Roy, Maryse Letarte, Claude Pineault, Guillaume Richard, Jean-François Thibaud, Steve Barry, Cloé Bertrand, Catja, Pierre Chaîné, David Étienne, France Gauthier, Nathalie Renault, Christine Tremblay, Danièle Aubut, Michel Thériault, Catherine Bazin, Éric Bilodeau, Manon Brunet, Francine Christie, Alan Côté, Alain Cyr, Élizabeth Déry, Sabin Farley, Dominique Guinois, Nancy Jalbert, Sylvain Lambert, Denis Sirois, François Vigneault, Yan Brière, Damien Hurdebise, Léonard Constant. Voilà une liste partielle de la relève, pour vous dire l'abondance.

La plupart de ces artistes produisent leurs disques à compte d'auteur. Seules les petites radios alternatives les diffusent dans les cases spécialisées de leur grille horaire – en incluant la Société Radio-Canada avec notamment l'émission les *Refrains d'abord*, animée par Monique Giroux.

Ajoutons au malaise l'intérêt bien relatif des médias et du public en ce qui a trait aux festivals de la chanson (Granby, Petite-Vallée, Francouvertes, Tout nouveau tout show, etc.), aux Rencontres internationales de la chanson francophone, aux Beaux Quartiers de la chanson, aux soirées *Passeport pour la chanson* qui se tiennent au Cirque de la rue Mont-Royal, aux récitals présentés à L'Écart de Longueuil, aux activités intenses qui se vivent au Vieux Palais de l'Assomption, aux concerts offerts à Québec, à la Maison de la Chanson, au Petit Paris, Chez son Père, au Café des Arts, aux Yeux Bleus, aux Voûtes Napoléon, au Café-Spectacle du Palais Montcalm.

Jean-François Cartier, directeur général du Festival international de la chanson de Granby dont on célébrera la trentième édition en septembre prochain (Jean Leloup, Lynda Lemay, Nelson Minville, Marie-Denise Pelletier, Joe Bocan, Luck Mervil et plusieurs autres ont été primés à cette prestigieuse compétition), croit que la chanson d'auteur n'a pas de problème en soi.

« C'est sa diffusion qui fait défaut. C'est aussi la façon de présenter la chanson, sa mise en marché qui font défaut. La plupart des auteurs-compositeurs-interprètes que j'ai entendus à Granby avaient quelque chose à dire. Mais pour ce qui est de la diffusion, ils *mangent leurs bas*.

« Comme le jazz, la chanson plus articulée n'a pas de diffusion l'année durant. Comme le jazz, on la découvre lors des représentations gratuites des festivals... Mais après, il n'y a plus rien.

« Quand on réussit à asseoir quelqu'un devant un auteur-compositeur-interprète, on lui raffine l'oreille. Il se peut qu'il s'intéresse à des chansons qui exigent une écoute plus soutenue.

« Le problème à l'heure actuelle, c'est que le public et les diffuseurs veulent des superstars. Du tout cuit. On a beau dire à qui veut l'entendre que le *fast food* est la pire bouffe au monde, qu'elle nuit à la santé, les gens se ruent quand même dans les Macdo... Le vice fondamental, c'est de croire qu'une chanson doit absolument devenir un succès de masse.

Alain Schreiber, directeur de la Maison de la chanson à Québec, déplore que la chanson d'auteur « reste confidentielle ».

« C'est ça le malheur. Les jeunes auteurs-compositeurs-interprètes n'endisquent qu'à compte d'auteur. À Québec, le marché local est beaucoup trop petit pour faire vivre ces artistes. Certains s'expatrient à Montréal. » Doit-on ajouter que les expatriés végètent tout autant ?

Sylvain Lelièvre, un de nos plus valeureux créateurs de chansons, voit les choses avec la sagesse du vétéran.

« La chanson dite à texte a été populaire, grosso modo, de 1960 à 1968. C'était aussi vrai dans les boîtes à chansons québécoises que dans les cabarets Rive-gauche à Paris ou dans les *coffee houses* américains. Partout, les meilleurs artistes de la chanson à texte se retrouvaient rapidement sur les scènes des grandes salles.

« Mais il faut se méfier : le succès de la chanson dite à texte était aussi l'effet d'une mode. Je ne suis pas sûr que le grand public saisissait vraiment l'ensemble des meilleurs textes de chansons. Mais le grand

public prétendait aimer cette forme pourtant marginale. La chanson d'auteur est en soi anti-establishment, elle éprouve de la difficulté à évoluer dans un cadre industriel, même si ce dernier se dit culturel.

« Par la suite, ça a toujours fluctué. Actuellement, le public de la chanson à texte peut se comparer à celui du jazz. Comme le dit mon ami Robert Léger, *vendre plus de 35 000 disques au Québec est un malentendu !* Idem pour les Français ; je ne suis pas sûr que le public québécois aime Alain Souchon pour la grande qualité de ses textes plutôt que pour sa profession d'acteur. »

Sylvain Lelièvre croit néanmoins à la consolidation de la chanson d'auteur.

« Les vrais enjeux ? C'est d'abord la langue française qui est en cause. Pour défendre une langue, il faut des références culturelles. À ce titre, il y a un défaut du côté de la formation. Le cégep de Granby projette de mettre en place une attestation d'études collégiales (un tiers de DEC, en fait), ce qui est à mon sens insuffisant. Des ateliers sont aussi donnés aux Rencontres internationales de la chanson (dirigées par Johanne F. Saint-André) ou encore au festival de la chanson de Petite-Vallée. Je crois encore à la mise en place d'une véritable école de la chanson, j'ai beaucoup donné, mais... »

Pédagogue et créateur (il est professeur permanent au cégep Maisonneuve), Sylvain Lelièvre fait référence à un projet qu'il a soumis au ministère de l'Éducation au tournant de la décennie... et qui est resté sur les tablettes depuis lors. Mais il persiste à croire que la faible rentabilité de la chanson d'auteur n'est pas un argument pour ne pas la soutenir financièrement.

« Des artistes comme Richard Desjardins ont *passé* à l'insu de l'industrie », pense Pierre Bertrand, président de la Société professionnelle des auteurs et compositeurs du Québec (SPACQ).

« La grande tradition de la chanson française donnait un rôle de faire-valoir à la musique. Lorsque les Beatles sont arrivés, une chanson devenait un tout où musique et textes étaient indissociables. Malheureusement, ce qui prime désormais, c'est la musique au détriment du texte.

« L'éducation et la formation sont malheureusement déficientes à ce titre. Pour transgresser les formes classiques de la chanson, il faut d'abord les maîtriser. Il faut savoir décortiquer la magie de ses artisans. Il faudrait peut-être permettre à tous ces auteurs-compositeurs-interprètes de tester leurs chansons sur les planches, de les modifier en cours de route. De partir vraiment du bas pour accéder à l'enregistrement ainsi qu'aux grandes salles. »

4.5 La chanson country

Jamais l'ADISQ n'a rendu hommage à Marcel Martel, à Georges Hamel, aux regrettés Paul Brunelle et Oscar Thifault. Rarement, un Félix country/folk a été remis en direct au traditionnel gala automnal.

Ne montent jamais sur les planches « officielles » de notre showbiz les Gaspésiens Paul et Julie Daraiche, Joey Tardif, Chantal Dufour, Gisèle La Madeleine, Marie et Carole King, André Breton, Régis Gagné, Terry et Bobby Hachey, Paul Brunelle, Céline et Guylaine Royer, Marie Laure, Gilles Thibault, Johnny Star, Johanne Provencher, Joelle, Serge Lebrun (fils du fameux Soldat), Ray Fontaine, Réjean et Chantal Massé, Ginette et Raymond Lavoie et autres incontournables. Seule Renée Martel peut bénéficier d'un traitement honorable. Parce qu'elle fut associée à la pop culture et qu'elle est vraiment issue du milieu country, René Martel a pu animer l'émission *Country Centre-Ville*, retirée de l'horaire il y a deux ans. Pourtant, cette émission avait des cotes d'écoute de plus de 600 000 téléspectateurs, un score comparable à ceux du *Poing J* animé par Julie Snyder !

Le contentieux entre le showbiz québécois et son aile country existe depuis que la musique western existe en français. Longtemps, ce même contentieux a aussi existé aux USA. Cette tension entre chansons rurales et urbaines, entre celles qui poussent à l'intérieur des terres et celles qui émergent des côtes, demeure. Soit. Mais le showbiz américain a fini par s'adapter. Depuis de nombreuses années, il n'exclut aucunement les forces vives de la country. Au Québec, la country fait partie d'un autre réseau. À la fois parallèle et très populaire.

Des dizaines d'artistes québécois s'adressent à un public country, formé de dizaines de milliers de fans répartis dans toutes les régions du Québec. Chaque année, le Festival de Saint-Tite attire des centaines de milliers de fans.

Pourtant... le milieu country québécois semble avoir abandonné l'idée de sa reconnaissance. Artistes, producteurs, diffuseurs et public vivent leur « countrytude » repliés sur eux-mêmes, avec ce sentiment persistant d'être ignorés sinon méprisés par le reste de la population. Le style de vie country rejaillit sur un important réseau de bars, sur quelques stations de radio spécialisées (en Beauce, notamment), par le biais de la diffusion parallèle (et quelque peu anarchique) de centaines de cassettes ou disques modestement produits.

Les chanteurs country ont des mœurs musicales qui rappellent l'ère des salles de danse au Québec. La plupart d'entre eux migrent de bar en bar, lesquels leur fournissent des groupes maison qui les accompagnent. Ils trimballent leurs cassettes et les vendent à leurs fans avec qui ils ont établi une certaine proximité.

À travers le réseau des cabarets et des festivals, des centaines d'artistes font vivre la country en français. Plusieurs artistes country n'ont pas de gérant, encore bien moins d'attaché de presse ou d'agent de promotion. En fait, ces artistes voient généralement eux-mêmes à toutes leurs affaires et deviennent leur propre producteur de disque.

Pour l'instant, aucune statistique ne permet de répertorier les disques et cassettes vendues par les artistes country, vu le caractère souterrain de leur distribution. Mais il est facile d'affirmer qu'il s'écoule des dizaines sinon quelques centaines de milliers de phonogrammes country. Au tournant de la décennie, on allait jusqu'à affirmer que le marché de la musique country représentait environ 20 % du marché québécois...

Ignorés par la plupart des maisons de disques, les artistes country peuvent compter sur peu de studios, peu de réalisateurs. L'artiste Denis Champoux, par exemple, fut longtemps responsable de la majorité des productions. Et quelles productions... Prises de son écourtées au maximum, orchestres de service pour l'accompagnement, mixage et mastering réalisés en un minimum de temps. La country québécoise, en somme, a toutes les caractéristiques d'une sous-culture qui évolue dans un autre espace-temps...

Des tentatives de rapprochement ont déjà été effectuées, pourtant. Au début de la décennie, Karl Parent et Carmelle Dumas ont signé une excellente série télévisée à la SRC ; *Quand la chanson dit bonjour au country* a probabement motivé producteurs et diffuseurs à la mise en place de l'émission *Country Centre-Ville*. Plusieurs chroniqueurs spécialisés se sont alors intéressés à la chose country, parce qu'elle retrouvait un nouveau souffle sur le continent entier.

Pendant que les Garth Brooks, Billy Ray Cyrus, Steve Wariner, Trisha Yearwood, Wynonna Judd, Pam Tillis, Steve Earle, Dwight Yoakam et des dizaines d'autres revivifiaient la country aux USA, pendant qu'un nouveau public américain se mettait à déifier Hank Williams et à vénérer les vieux desperados tels Willie Nelson, Johnny Cash, Waylon Jennings ou Merle Haggard, les artistes québécois se terraient dans le passéisme et l'artisanat.

L'appui médiatique et industriel dont ont joui le comédien Gildor Roy et le batteur Bourbon Gauthier, convertis à la mise en place d'une country francophone enfin renouvelée, a été souvent perçu comme une usurpation dans le « vrai » milieu country. Idem pour le succès instantané de Stef Carse, dont la version française du tube *Achy Breaky Heart*, produit par Gilbert Morin, a pu escalader les palmarès québécois.

Les bien pensants s'intéressaient soudain à la musique country, certains décideurs de l'industrie dictaient soudain aux forces de la country comment les choses devraient être faites pour que ça marche dans les

palmarès. Dans le milieu, on a refusé de se faire donner des leçons. Ni le public, ni les intervenants de la musique country n'ont répondu à l'appel des nouveaux artistes qui n'étaient pas des leurs.

Dans plusieurs sphères du showbiz et de la radiodiffusion, par ailleurs, cet intérêt soutenu des médias sérieux pour la chose country fut perçu comme une fantaisie intellectuelle, un populisme malvenu. La réconciliation n'eut donc pas lieu. Le label Tacca tenta en vain de lancer la carrière de Carole King... Gildor Roy et Bourbon Gauthier ont retiré leur chapeau de cowboy. Patrick Norman ou Steve Faulkner, associés à la country en début de décennie, le semblent moins.

Mais le pire de tout, c'est que la country québécoise soit demeurée recluse dans son passéisme (si l'on s'en tient aux nouveaux standards d'écriture ou de production établis à Nashville depuis le début de cette décennie), dans sa marginalité, dans son artisanat, dans ses marchés aux puces. La country québécoise n'est toujours pas reconnue. Tant qu'on ne l'acceptera pas comme telle, tant qu'on n'intégrera pas ses principaux artisans en leur permettant de vivre eux-mêmes leur évolution, elle demeurera cette sous-culture un peu archaïque. Ce qui n'empêchera pas le public country de faire vivre ses centaines d'auteurs, compositeurs, interprètes et musiciens.

4.6 Les musiques du monde

Lhasa de Sela, Mexicaine, Américaine, Montréalaise, trois langues, triple identité. L'Haïtien Éval Manigat, maître ès métissage. Les Chinois Sheqi et Shih Lin Chou, férus de musique classique... chinoise. Le Trinidadien Kali, magnifique rasta. Le Brésilien Paolo Ramos, expert en samba-funk. Le Dominicain Papo Ross et son Orkesta Pambiche, fiers merengueros. L'Uruguayen Romulo Larrea spécialiste du tango moderne. La Sud-Africaine Lorraine Klaasen, descendante directe de Myriam Makeba. Djelem et Jescze Raz, formation composite de Québécois de souche, de juifs et de gitans d'Europe de l'Est. Saïd Mesnaoui du Maghreb.

La world music, version québécoise, existe bel et bien. Mais reste confinée à la seconde classe du showbiz. Confinée à l'artisanat, à la sous-diffusion, au sous-financement. Quelques visages pâles s'y intéressent, sans plus. Jusqu'à quand ? La croissance de la population allophone ne commande-t-elle pas un examen en profondeur de ses contributions potentielles ?

Quoi qu'il advienne, des centaines d'artistes issus de dizaines de communautés culturelles s'appliquent à faire évoluer leur héritage culturel sur ce territoire. Et, vu le caractère spécifique de ce territoire, ces artistes se dépatouillent tant bien que mal dans une mosaïque qui devra s'articuler différemment. S'il n'y a

pas de partage, si ce partage ne mène pas à l'hybridation, les communautés culturelles se tourneront vers le reste de « l'Amérique-monde ».

Mais comment imaginer cet amalgame ? La réponse à cette question est l'une des clés pour l'émancipation des générations actuelles et futures de la chanson québécoise francophone. Forcément, la réponse devra être originale, différente de celles de nos voisins continentaux. Le multiculturalisme canadien, tel qu'initié durant les années Trudeau, prétend donner une légitimité politique aux communautés culturelles qui composent son tissu social. On y favorise le maintien des traditions et mœurs inhérentes à ces communautés. On espère, en somme, une cohabitation pacifique et synergique des communautés culturelles ainsi que des peuples fondateurs. Aux USA, le *melting pot* a longtemps été considéré comme essentiellement européen (Italiens, Juifs, Polonais, Grecs, Irlandais, etc.) et dominé par la WASP ; les immigrants de couleur, Afro-Américains (Noirs ou Métis), Latinos et Asiatiques ont mis du temps avant d'avoir accès aux plus hautes sphères de la société.

Les non Occidentaux transplantés en Amérique du Nord ont réalisé un progrès considérable en ce sens, progrès qui s'accompagne cependant d'une acculturation progressive de leurs communautés. On y favorise paradoxalement l'expression des cultures spécifiques, certes, mais le réel point de convergence demeure celui de la prospérité économique. Au Canada anglais comme aux USA, l'anglais est de rigueur lorsqu'il s'agit d'investir la sphère publique. Le patrimoine culturel n'est qu'un ornement. Avec les référents culturels, les codes de conduite qui y sont sous-tendus. Ainsi s'érige « l'Amérique-monde », pour reprendre l'expression de Valledao, auteur du *XXI^e siècle sera américain.*

Au Québec, principalement dans la région montréalaise, l'éducation francophone confère à notre multiculturalisme une spécificité propre. Les première et deuxième générations d'immigrants parlent leur langue à la maison, la pratiquent aussi à travers des réseaux communautaires spécifiques ; radios alternatives ou communautaires telles CINQ, CFMB, CKUT, CIBL, CISM, espaces réservés dans la grille-horaire de certaines stations de télévision, importation de disques, vidéos, films, livres issus de leurs pays d'origine ou du groupe linguistique dont ils sont issus, etc. L'anglais, on le devine, est un critère obligatoire de réussite.

Ainsi, des centaines de milliers d'allophones évoluent quelque part entre la mosaïque culturelle préconisée dans l'» Amérique-monde » à la canadienne... et la volonté des Québécois francophones de maintenir leurs acquis, ceux d'un groupe linguistique minoritaire sur le continent, néanmoins peuple fondateur du Canada. Vu l'énorme difficulté des francophones d'Amérique à proposer un modèle socioculturel propice au métissage de ses nouveaux arrivants, vu la conjoncture politique qui les laisse perplexes (un immigrant économique ne veut pas de *troubles*, c'est connu), les allophones québécois préfèrent majoritairement

assumer une identité triple, sinon quadruple : nord-américaine, anglo-canadienne, franco-québécoise et, bien sûr, celle de leur ethnie d'origine.

Au Québec, ils commencent à peine à imaginer leur espace public. Lorsque les allophones proviennent de pays francophones (ou jadis colonisés par les Français, comme les Haïtiens, Algériens, Vietnamiens, etc.), la démarche est plus « naturelle », mais pose aussi des obstacles considérables, vu le caractère nord-américain de leur migration. Les Québécois d'origine haïtienne, par exemple, sont en relation constante (parents, amis) avec les couches populeuses de la diaspora installée aux USA (600 000 à New York, par exemple). Les modèles culturels mis en place au Québec sont encore modestes, et plusieurs Afro-Québécois de seconde génération tendent à s'identifier aux artistes afro-américains.

On sait, par ailleurs, qu'une forte proportion des allophones ne sont pas issus de pays francophones (ou de cousinage francophone). Comment alors respecter leur culture tout en procédant à un véritable métissage entre francophones de souche et allophones ?

Il existe encore bien peu de Lhasa de Sela, cette douée mexicano-américaine évoluant dans un contexte franco-montréalais. Son succès est, bien sûr, remarquable, mais ne pourra se répéter s'il n'y a pas de véritable volonté d'intégrer les allophones du côté des diffuseurs et producteurs francophones, tout en respectant leurs origines culturelles. À quand des capsules de pop hispanophone ou créole à CKOI ou CKMF ? À quand des albums bilingues (créole-français, espagnol-français, chinois-français, vietnamien-français) produits sur ce territoire ?

Sur scène, nos musiques du monde sont très majoritairement confinées à des conditions artisanales de production et de diffusion. Les festivals leur donnent une vitrine de choix (gratuitement, on peut découvrir les musiques du monde au Festival d'été de Québec, aux FrancoFolies de Montréal, au Festival international de jazz de Montréal, aux Nuits d'Afrique ou au Festival international de folklore de Drummondville). L'année durant, quelques clubs leur réservent une place encore trop modeste (le Balattou, la Playa, le Café Exotica, le happening mensuel Oyé au Métropolis). Sporadiquement, les Productions Traq'N'Art ou les productions Nuits d'Afrique présentent des concerts ou des mini-événements - Balé Folklorico de Bahia, Black Umfolosi, Iness Mezêl.

Voilà qui illustre le retard considérable de la production et de la diffusion québécoise à ce titre. Les productions *world* d'ici demeurent artisanales, une minorité infime d'artistes passent la rampe... et sont souvent reconnus par le Canada anglais avant de l'être par les francophones du Québec - le compositeur, bassiste et arrangeur Éval Manigat n'a-t-il pas récolté un Juno à Toronto, quelques années avant que l'ADISQ crée une catégorie « musiques du monde »?

Pour l'instant, du moins, les musiques du monde évoluent en parallèle au Québec. Des centaines d'artistes vivent à Montréal, des dizaines espèrent vivre de leur musique. Les plus connus en arrachent. Des dizaines de disques sont produits à compte d'auteur, et s'adressent malheureusement à un public d'initiés ou encore aux communautés d'origine de leurs protagonistes. Voilà pourquoi la tâche est immense pour cette société francophone d'Amérique qui se doit d'imaginer un *autre* multiculturalisme, facteur essentiel à sa survie et à son expansion.

Un multiculturalisme plus modeste en moyens (surtout en promesses économiques), mais plus imaginatif, plus progressiste par voie de conséquence. Pour qu'il fonctionne, ce multiculturalisme francophone d'Amérique devra obligatoirement procéder à des rapprochements inter-ethniques. Ce multiculturalisme devra aussi faire d'importantes alliances avec ceux qui s'érigent simultanément dans la francophonie, dans l'Union européenne comme dans le reste du monde. Une seule expérience réalisée dans un marché de six ou sept millions d'habitants a peu de chances de fonctionner si elle ne s'inscrit pas dans une mouvance internationale, différente de la *global culture* proposée par le massif anglo-américain, différente de « l'Amérique monde ». Le potentiel québécois est immense à ce titre, car il n'a pas à supporter le poids historique inhérent aux sociétés européennes. En peu de temps, il peut devenir une importante voie d'accès à une *autre global culture*.

L'industrie du disque et du spectacle québécois devra donc redoubler d'efforts et d'imagination pour inciter les allophones à embrasser la culture française d'Amérique (ou la culture française tout court) tout en valorisant leurs patrimoines respectifs... et en misant sur l'ouverture québécoise. Comme c'est le cas du côté du rock alternatif, on a tendance à sous-estimer l'esprit tolérant et l'ouverture qui caractérisent une portion clairement majoritaire des publics québécois francophones.

« Il n'y a pas de problème avec le public québécois, observe Éval Manigat. Chaque fois qu'il est mis en contact avec les musiques du monde, il réagit chaleureusement. Il se montre très ouvert. C'est du côté de la production et de la diffusion que les problèmes se multiplient. On ne sait trop pourquoi, mais on ne sent pas l'intérêt de la part des décideurs. Ça brime l'évolution des créateurs.

« Bien sûr, il est normal que le fait français en Amérique lutte pour conserver sa place. Il est tout à fait normal que nous, qui venons d'ailleurs, passions au troisième rang (après les musiques francophones et anglophones)... en tentant d'ajouter une troisième dimension à cette réalité culturelle québécoise. Mais nous avons toujours cette impression que les décideurs québécois perçoivent notre contribution comme une menace plutôt qu'une contribution positive, un enrichissement à la culture d'ici.

« Kali (Trinidad), Paolo Ramos (Brésil), l'orchestre Pambiche (République Dominicaine) et moi-même avons fait une rencontre commune de façon à trouver le fil conducteur qui nous unit, nous les artistes québécois des musiques du monde. Nous espérons que cette première contribution (présentée lors d'un des événements Oyé) aura des retombées. Mais je ne vois pas de réelle évolution à l'intérieur du système qui prévaut actuellement dans le showbiz québécois. »

Liette Gauthier, instigatrice du festival annuel Musiques Multi-Montréal, happening annuel (et plus encore) instauré en 1989, n'en pense pas moins.

« Lorsqu'on lui donne accès à ces musiques, le public réagit positivement. Tout le monde *trippe* là-dessus, tout le monde est le moindrement sensibilisé aux musiques du monde... sauf les producteurs, les distributeurs et les diffuseurs. À Montréal, on a peine à trouver des salles, et puis on réussit à remplir des salles à 40 kilomètres de chez nous. À Terrebonne comme à Sainte-Camille? Pourquoi ? »

Depuis 1989, Musiques Multi-Montréal auditionne chaque année une centaine de groupes ou artistes issus de nos communautés culturelles, elle en sélectionne une trentaine dont le potentiel professionnel s'avère évident. MMM produit annuellement un disque-compilation des meilleurs moments de sa programmation (qui se tient en avril), crée des événements spéciaux hors-saison et, à l'occasion, produit des concerts en région.

Est-il besoin d'ajouter que notre industrie du disque, du spectacle et de la diffusion est loin, très loin de cette réalité ? Les scores étonnants de Lhasa de Sela, son potentiel international, peuvent toutefois faire évoluer considérablement les mentalités. Soit dit en passant, Lhasa a amorcé sa carrière à Musiques Multi-Montréal...

Selon la coordonnatrice de MMM, les artistes des communautés culturelles s'intéressent à la culture québécoise lorsqu'on leur fournit la « nourriture » nécessaire. Et si on favorise leur contribution à la culture mondiale. « On croit d'office que les allophones vont s'intéresser d'abord à la culture anglophone. Mais, sur le terrain, on se rend vite compte que les créateurs issus des communautés culturelles désirent apprendre de la culture francophone. Je m'en suis rendue compte lorsque, en 1993, Michel Faubert et les Charbonniers de l'Enfer avaient fasciné un public multi-ethnique à MMM..»

Liette Gauthier a, en ce sens, plusieurs exemples à soumettre : « Les Frères Edery sont de culture arabe, mais espèrent qu'on leur donne la chance de chanter en français. Kosmogorov est d'origine russe, mais il s'applique à traduire en français les grands poètes russes et se fait accompagner par des musiciens

québécois. Le résultat est absolument unique. Plusieurs musiciens classiques de la communauté chinoise sont vendus à l'idée d'adapter les grands compositeurs français au cadre classique chinois.

« Le violoniste tzigane (d'origine roumaine) Carmen Picaleata nous a demandé de lui fournir des enregistrements de violoneux québécois ; il compte ainsi faire une fusion des genres.

« La chanteuse Lakshmi Mathur est tributaire de la grande tradition de l'Inde du Nord. Depuis qu'elle est en contact avec nous, elle n'arrête pas de nous demander des informations sur notre culture de façon à procéder à son propre métissage.

« Lina Ze était chanteuse d'opéra en Chine avant de débarquer à Montréal. Je l'ai auditionnée dans une usine de poisson ! Un jour, j'ai fait arranger ses musiques et elle a pu les chanter avec l'Orchestre Métropolitain. Elle n'en revient toujours pas. Depuis lors, elle ne jure que par la culture francophone. Lorsque les nouveaux arrivants sentent que l'on s'intéresse à leur culture, le métissage se produit. »

Est-il besoin d'ajouter que notre industrie du disque, du spectacle et de la diffusion est loin, très loin de cette réalité ? Les scores étonnants de Lhasa de Sela, son potentiel international, peuvent toutefois faire évoluer considérablement les mentalités. Soit dit en passant, Lhasa a amorcé sa carrière à Musiques Multi-Montréal...

Yves Bernard anime *L'Entremuse*, la plus ancienne émission montréalaise se consacrant aux musiques du monde à la radio (diffusée à CIBL depuis 1980). Il fut aussi de l'aventure Musiques Multi-Montréal, il fut impliqué dans les défunts festivals du Soleil et Rythmes du Monde, qui ont posé les bases des programmations world des grands festivals.

« Au Québec, dit-il, l'évolution des musiques du monde ne s'est pas faite dans la facilité. On sait que les communautés sont perplexes face à la question nationale, ce qui n'a pas empêché les artistes de se mêler aux francophones comme aux anglophones. Déjà, en 1983, on voyait s'ériger des répertoires comprenant deux, trois ou quatre langues. Éval Manigat travaillait avec Karen Young, le percussionniste malien Yaya Diallo fréquentait aussi le même milieu. Par la suite, la Bottine Souriante a embauché le percussionniste cubain Lazaro René pour une tournée. Il y eut des collaborations entre le groupe Tchaka (Éval Manigat) et le pianiste Denis Fréchette (de la Bottine) possède un studio à Joliette et produit régulièrement des ensembles latinos ou afros.

« Mais la plupart des bands n'ont pas une longévité remarquable. Rares sont ceux qui durent comme Paolo Ramos. Certains groupes, comme Djelem, arrivent à vendre 10 000 exemplaires de leur disque par le biais

de mini-réseaux internationaux... Les rencontres underground se multiplient, mais ça ne paraît pas beaucoup dans la production ou la diffusion. »

4.7 La musique traditionnelle

La musique traditionnelle a connu ses hauts et ses bas au Québec. Sa plus récente période faste remonte aux années 70, point culminant de notre « puberté » nationale. L'étiquette Le Tamanoir endisquait alors le Rêve du Diable, l'Engoulevent, Conventum, formations éprises de tradition ou autres conjuguant notre patrimoine au futur antérieur. Puis l'échec du référendum de 1980 eut un impact dévastateur sur la musique traditionnelle au Québec.

Parmi les survivants, la Bottine Souriante, qui sut se frayer un chemin à travers les réseaux nord-américains et européens **dédiés** aux musiques traditionnelles. Puis la Bottine revint à la charge, avec des réformes sans précédent sur le plan des ajouts rythmiques et des arrangements. Parallèlement à cette démarche, le conteur-chanteur et explorateur Michel Faubert, originaire de Rigaud, a su créer un fort alliage avec les complaintes médiévales et la musique actuelle. Immense succès de critique au Québec et plus encore.

De nouvelles conditions permettent la réémergence des musiques traditionnelles, désormais associées aux musiques du monde. La musique québécoise ne fait pas exception au processus. Son milieu est encore souterrain, non moins dynamique. On y produit annuellement des dizaines de disques ou cassettes, on y organise annuellement des événements d'envergure, on y présente de nombreuses soirées, on roule déjà sur les inforoutes. Dans toutes les régions du Québec, le patrimoine manifeste de la vigueur. Le Conseil québécois du patrimoine vivant s'applique à regrouper les forces, publie le trimestriel ***Paroles, gestes et mémoire***, défend un catalogue de plus de 150 enregistrements incontournables.

« Notre monde est plus connu aux États-Unis qu'au Québec » fait observer Gilles Garand, instigateur de la Grande Rencontre, certes le plus gros happening de musique traditionnelle à se tenir sur l'île de Montréal – mis de l'avant par la Société pour la promotion de la danse traditionnelle québécoise, la SPDTQ.

À Québec, le Conseil Québécois du Patrimoine vivant présente le festival international des arts traditionnels. Parmi les principaux acteurs de la scène de Québec, on compte notamment Entourloupe, les violoneux Daniel Lemieux et Liette Raymond, le spécialiste du flageolet Daniel Roy, les Têtes de violon regroupées autour de Guy Bouchard, un des plus grands internautes du milieu de la musique traditionnelle.

Dans la région de Montmagny, où se tient le Carrefour mondial de l'accordéon, des maîtres de l'instrument actualisent notre héritage sonore. Reynald Ouellet, Marcel Messervier, Denis Pépin, Suzy Lemay, pour ne nommer que les plus célèbres.

À Montréal, île de la Grande rencontre de juin, Michel Faubert est aussi le chef de file d'un contingent important d'artisans de la musique traditionnelle. Le groupe Bardi Bardas (le pianiste Mario Loiselle, le violoneux Richard Forest, l'accordéoniste Sabin Jacques), la Grande Chaîne dirigée par la pianiste Dorothy Hogan (une Américaine convertie au Québec). Normand Legault est un des *calleurs* et gigueurs les plus réputés au pays. Le groupe Perdu l'Nord (Alexandre de Grosbois-Garant à la basse, Alexandre Dufresne aux guitares et mandoline, Anik Bauvais à la flûte, François Cyr aux guitares et percussions), pour sa part, se propose de brasser sérieusement la tradition comme le fait Michel Faubert depuis plusieurs années.

Dans le comté de Lanaudière, où l'on présente le festival Mémoire et racines (à Saint-Charles-Borromée), les bardes de la Bottine figurent au nombre d'une foule d'intervenants majeurs. Reconnu dans tous les réseaux de la planète folklore, André Marchand est à la fois chanteur, guitariste et producteur actif (et ex-Bottine) dans le monde de la musique traditionnelle. La Galvaude (Éric Beaudry aux guitares et mandoline, la violoneuse Stéphanie Lépine) est l'une des formations les plus accomplies chez les Lanaudois. Pour leur part, les violoneux (et frangins) Pierre et Rémi Laporte mettent de l'avant la tradition irlandaise (qui a atteint des sommets via Jean Carignan), fondamentale dans Lanaudière depuis l'immigration irlandaise – entraînée par la grande famine en Irlande, au siècle précédent. Par ailleurs, plusieurs groupes mettent en relief la riche tradition vocale de la région : la Chasse-Galerie, la Volée de Castor, la Vesse du Loup, etc.

Au Saguenay, la tradition est aussi vivante : originaire de Jonquières, l'accordéoniste Éric Bonneau est pressenti pour atteindre le niveau d'un Philippe Bruneau et ainsi devenir un des grands maîtres accordéonistes de la planète. Faut-il déduire que notre musique traditionnelle a un potentiel planétaire. Que les meilleurs éléments de la musique traditionnelle québécoise investissent d'ores et déjà les réseaux de la world music, qu'ils participent à l'érection d'une culture mondiale dont les fondements québécois sont parmi les meilleurs matériaux.

Ces bonnes gens agissent néanmoins dans l'ombre. Sans lieux de diffusion se consacrant à leur pratique, sauf exception (les rencontres montréalaises du mardi soir au Vert Bouteille, rue Mont-Royal, tiennent lieu de plate-forme de résistance). La diffusion de la musique traditionnelle est quasi nulle (sauf *Musiques en mémoire* à Radio-Canada et autres rarissimes expériences de diffusion, sauf la période des Fêtes…), la

production des disques est réduite à des moyens artisanaux (sauf exception), les disques sont généralement produits à compte d'auteur (sauf dans le cas du label Mille-Pattes, géré par l'entourage de la Bottine).

Mais, selon Gilles Garand, la musique traditionnelle est à la veille de connaître un nouvel essor.

« Elle est en train de refaire sa place, affirme-t-il haut et fort. Plusieurs organismes la mettent en valeur et contribuent à lui donner une réelle notoriété. Dans dix ans, La Grande Rencontre de Montréal aura l'envergure du Vancouver Folk Festival. Pour l'instant, elle n'attire que 7 000 fans, et compte sur un budget modeste de 56 000$ (en comparaison à 6 millions pour les FrancoFolies ou 10 millions pour le Festival de jazz de Montréal...). C'est pourquoi nous comptons faire alliance avec les autres manifestations importantes de la musique traditionnelle. C'est ainsi que nous pourrons envisager passer à un autre stade de notre développement, trouver des partenaires majeurs, envisager des tournées, rendre la démarche internationale en présentant des artistes d'ailleurs.

« Nous, les acteurs de la musique traditionnelle, voulons être reconnus pour ce que nous faisons et ce que nous sommes. Nous réitérons notre désir de présenter un haut niveau de professionnalisme, dans l'ouverture d'esprit et le respect de la tradition

« Nous ne sommes pas passéistes comme certains le croient, nous sommes les acteurs d'un patrimoine vivant, nous sommes les authentiques représentants québécois des musiques du monde. »

TABLEAU 4.1
LES GENRES NÉGLIGÉS

Rock alternatif : pop alternative, métal hurlant, hardcore, noisy rap, etc. (francophone, bilingue ou trilingue) : Grim Skunk, Groovy Aardvark, Banlieue Rouge, Overbass (espagnol, anglais, français), Anonymus, Necrotic Mutation, Quo Vadis, White Widow, Secrétaires Volantes, TSPC, Guérilla Kermess, Basta, Les Trois-Quarts Putains, Les Mauvais Quarts-d'heure, Balthazar, Bazoo, Bald Vulture, Black Syndicate, Brak Kollektiv, Caféine et les Bodums, Carrément dit, Danielle Richard et sa cage de bruits, Galerie Hors-Concept, Diabolus in Musica, Dilemme, Doc et les Chirurgiens, Ground Zero, Guano, Kamikaze, Le Ranch, Nô La, Les Chums, Lesbiennes d'Acid, Los Guidounos, Les Fleurs Sauvages,Lles Marmottes aplaties, Les Nains Capables, Neuraxis, Obliveon, Obskur, Monsieur Toad, Karmadaï, Philomène, Pousse mais pousse égal, Ripcordz, Rose Noire, S.P. Caribou, Slam Corrida, Sol Confiance, Urbain des bois, Vendetta d'aspic, les Vulgaires Machins, Yvon et ses Démons, Ghoulunatics, Totally Fucked Up, Neuraxis
Hip hop hardcore, francophone, bilingue ou trilingue : *Muzion, Sans Pression, Rainmen, Yvon Crevé, X-Horde, Traumaturges, Royal Hill,* ***Miss PG****, Dame de Pique,* ***Konbin La Kaï****, La Structure, Apogée, Le Cerveau (RDPIseur), Gyhad, KCLMNOP, L'Extrémiste Zen, Mathématic, Frog Rappeurs, Orange Étrange, BOS, Syndicate, Complice, etc. La Réplik, etc.*
Techno : Robert Ouimet, Luc Raymond, Fred Everything, Jimmy Lakatos, Maxime « MadMax » Morin, Marc « Noize Slack-R » Leclair, Martin « Thunderbold » Dumais, Alexandre Lepage, DJ Vitamine, Sylvain Houde, Haig Vartzbedian, David Kristian, Mateo, Philgood, Barbara, Alain Vinet, le tandem Ten Zen, Path & Thick (Sylvain Houde et Alexandre Lepage).
Musique traditionnelle québécoise : Gilles Garant, Entourloupe, les violoneux Daniel Lemieux et Liette Raymond, Daniel Roy, les Têtes de violon, Reynald Ouellet, Marcel Messervier, Denis Pépin, Suzy Lemay, Bardi Bardas, la Grande Chaîne, Dorothy Hogan, Perdu l'Nord, André Marchand, La Galvaude, Pierre et Rémi, Chasse-Galerie, la Volée de Castor, la Vesse du Loup, Éric Bonneau.
Chanson d'auteur : Bori, Fred Fortin, Jean Rabouin, Clotilde, Sylvie Royer, Yvon Rioux, Philippe Noireault, Matt Laurent, Christian Morriset, Jean Blanc dit Ivy, Yves Archambault, Daniel Boucher, Michel Forrest, Stéphane Tremblay et le groupe Villeray, Catherine Karnas, Anne-Marie Gélinas, Jocelyn Bigras, Alexis Loranger, Hélène Cardinal, Monique Miville-Deschênes, Gilles Bélanger, David Bergeron, Christine Corno, Marc Dubois, Marjolaine Alain, Marc Poirier, Gilles Bernier, Josée Lefebvre, Mario Chénart, Bergevin, le tandem Athanor, Chantal Jourdan, Ian Fournier, Marc Proulx, Paule-Andrée Cassidy, Mario Brassard, Éric Billard, Chantal Blanchet, Louis Cyr, Pierre Farrell, France-Isabelle Rioux, Pascale Leblanc, Sylvie Roy, Maryse Letarte, Claude Pineault, Manon Lévesque, Guillaume Richard, Jean-François Thibaud, Steve Barry, Cloé Bertrand, Catja, Pierre Chaîné, David Étienne, France Gauthier, Nathalie Renault, Christine Tremblay, Danièle Aubut, Michel Thériault, Catherine Bazin, Éric Bilodeau, Manon Brunet, Francine Christie, Alan Côté, Alain Cyr, Élizabeth Déry, Sabin Farley, Dominique Guinois, Nancy Jalbert, Sylvain Lambert, Denis Sirois, Yan Brière, Damien Hurdebise, Léonard Constant, Nelson Minville, etc.
La chanson country : Marcel Martel, Renée Martel, Georges Hamel, Willie Lamothe, Paul Brunelle, Oscar Thifault, Paul et Julie Daraiche, Joey Tardif, Chantal Dufour, Gisèle La Madeleine, Marie et Carole King, André Breton, Régis Gagné, Terry et Bobby Hachey, Paul Brunelle, Céline et Guylaine Royer, Marie Laure, Gilles Thibault, Johnny Star, Johanne Provencher, Joelle, Serge Lebrun (fils du fameux Soldat), Ray Fontaine, Réjean et Chantal Massé, Ginette et Raymond Lavoie, Denis Champoux, Gildor Roy, Bourbon Gauthier, Stef Carse.
Les musiques du monde : l'Haïtien Éval Manigat, les Chinois Sheqi et Shih Lin Chou. Le Trinidadien Kali. Le Brésilien Paolo Ramos. Le Dominicain Papo Ross et son Orkesta Pambiche, l'Uruguayen Romulo Larrea, la Sud-Africaine Lorraine Klaasen, Djelem et Jescze Raz d'Europe de l'Est, Saïd Mesnaoui du Maghreb.

D'Haïti et des Antilles françaises : Kanpesh, Tikapzy, Carribean Report, Marc Jeanty, Stanley Colimon, Harold Faustin, Les As de la K-Danss, Asto Racine, Passion, Fidel, Patrick Ross, Cytise, Daniel Bellegarde, Missile 727.
Des Antilles anglaises : Jab Jab, A Few Good Men et Jicama de Trinidad, Féliché de Jamaïque (aussi Haïti), Kali.
D'Amérique latine : Lhasa de Sela, Paolo Ramos, Orchesta Pambiche, Los Diamantes (Chili), Nico Beki, Duo Élétrico, Matita Perê, Fiesta de Otono et Leila Marim (Brésil), Jose Armando & San Tropez (Antilles), Miguel Fenton & Saïnagua, Barbara Barbara (Cuba), Lenin Zurita et Ana Gloria Blanch (Mexique), Silvia Sabach (Argentine), Danny Lopez (Uruguay), Patricia Lazcano (Chili).
D'Afrique : Les Nomades (Maroc), Cheb Dino (Algérie), Zitany Neil & Pamba Pamba, Moto, Djiki Djiki (Congo), Kétéké et Sikagua Kofi (Ghana), Baobab, Youssou Seck et Fakhass Sico (Sénégal), Lilison et El Kady (Guinée Bissau), Yaya Diallo, Madou Diarra & Dakan (Mali), Oumar N'Diaye & Baafila (Guinée), Allakomi (Burkina Faso), Bell NSX (Cameroun), les Frères Edery (Maroc).
Europe de l'Est : Kosmogorov (Russie), Carmen Picaleata (Roumanie), Djelem, Jescze Raz.
Asie : Lakshmi Mathur (Inde du Nord), Lina Ze (Chine) ...

Et dire que cette nomenclature d'artistes est partielle ! Elle illustre tout de même l'étendue du retard à rattraper. Bien entendu, plusieurs artistes et sous-tendances décrits dans ce chapitre s'adressent en soi à des publics marginaux. Il est peu probable que certaines sous-tendances du métal hurlant mobilisent un jour des publics de masse. Certains artistes techno seront toujours confinés à des cercles d'initiés... Des artistes des musiques du monde s'en tiendront à l'expression (vibrante) de leur patrimoine, sans pour autant tenter l'expérience du métissage, comme l'ont fait Lhasa de Sela et Éval Manigat. Mais plusieurs artistes et genres marginalisés par le disque, le spectacle et les médias n'en demeurent pas moins sous-estimés commercialement. Dans chacun des genres décrits dans ce chapitre se trouvent plusieurs artistes dont le potentiel (artistique ou commercial) doit être développé par notre showbiz. À défaut de quoi le couloir des expressions chansonnières risque encore de devenir plus étroit... et encore moins attrayant pour les nouveaux publics. Ce qui n'est pas tout à fait souhaitable, compte tenu du déclin relatif de notre chanson.

5. LA DIFFUSION : À LA TÉLÉ COMME À LA RADIO, *CROSSOVER* OU MARGINALITÉ...

« À l'époque de Beau Dommage et Harmonium, se rappelle Pierre Bertrand, la FM n'était pas formatée. La AM était encore la vache à lait. Il n'y avait pas encore de public établi pour la FM. CKVL FM est devenu CKOI, CKJM FM est devenu CHOM... On y remarquait une totale liberté d'action. Lorsque ça s'est mis à marcher, on a mis de l'ordre là-dedans, les formats radiophoniques sont arrivés, les fenêtres se sont fermées. »

Pierre Bertrand fait ainsi remarquer que les périodes les plus fertiles de la chanson québécoise moderne ont précédé le « formatage » des FM et la mise en place d'une véritable industrie de la musique. L'observation ne permet pas de sauter aux conclusions, mais n'en demeure pas moins intéressante.

C'est que **la diffusion est au cœur du problème de la chanson québécoise.** À la radio, à la télé comme sur scène, les créateurs francophones se heurtent malheureusement aux filtres des réseaux établis, dont **les esthétiques qui y sont privilégiées évacuent une bonne partie de la création.**

À commencer par la radio FM, qui demeure jusqu'à nouvel ordre LE médium par excellence. Celui qui établit les configurations du couloir musical québécois. Après une période échevelée, période qui consistait à poser les bases d'une nouvelle esthétique de la radio via la FM, les stations rentables ont dû définir leurs formats radiophoniques. Les années 70 ont été le laboratoire d'une industrie qui a vraiment rentabilisé ses opérations lorsqu'elle a adopté les fameux formats, des formats souvent définis par l'industrie américaine de la radio.

5.1 Notre FM

La petitesse du marché et le nombre restreint de fréquences disponibles ont conduit la radio québécoise à privilégier un nombre restreint de formats, réunis sous deux grandes familles : *adult contemporary (AC)* et *contemporary hit radio (CHR)*, pour reprendre des expressions... américaines.

Entre la Radio Énergie et celle de CKOI, deux radios CHR, les nuances sont bien petites. Les deux chaînes de la radio d'État diffusent pour un public d'allégeance institutionnelle, il y a aussi les radios communautaires, alternatives et universitaires. Mais la faible puissance et l'isolement de chacune de ces modestes entreprises, sans compter l'amateurisme relatif de plusieurs de ces stations (surtout les universitaires) ne sont pas des outils assez puissants pour rendre viables les productions plus ou moins écartées par la FM commerciale.

On s'en doute bien, la région de Montréal donne le ton. Le format de CFGL, propriété de Cogeco, est *radio passion*. Celui de CIEL, propriété de Jean-Pierre Coallier, est *adulte contemporain*. Celui de CITÉ, propriété de Télémédia (Radiomédia), est *adulte contemporain*. CKMF, qui appartient à Radiomutuel (Radiomédia) opte pour le format *radio-énergie*. Les décideurs de Métro Média (affiliation NTR), propriétaires de CKOI, disent de leur station qu'elle est de format *musique rock et humour*. Communications Mont-Royal inc., propriétaire de CFQR, opte pour le *rock léger*. CJFM privilégie une version un peu rock du format *adulte contemporain*. CHOM FM, propriété du réseau CHUM, n'a jamais dérogé de son format *rock*.

En marge, les stations communautaires, alternatives et universitaires. CIRA FM est une radio religieuse qui s'inspire probablement des stations qui inondent le Bible Belt américain. CINQ FM est une radio multiculturelle, la doyenne des radios communautaires à Montréal. CIBL aurait pu devenir LA radio alternative de Montréal, mais le CRTC en a décidé autrement en accordant la fréquence à la chaîne AM de la SRC. Les radios universitaires CISM (Université de Montréal) et CKUT (Université McGill) diffusent une large palette de styles, avec la puissance et les budgets d'opération qu'on connaît. Hors de la région montréalaise, bien peu de nuances s'ajoutent au portrait radiophonique. L'érection des réseaux au fil des années 80, les fusions subséquentes (Télémédia et Radiomutuel) n'ont certainement pas augmenté leur propension à la diversité.

Prenons la région du Saguenay — Lac Saint-Jean. CKYK FM de Alma (NTR) est de format *classique rock*. CFIX (Télémédia/Radiomédia), est de type *adulte contemporain*. CJAB FM, de Chicoutimi adopte un format *radio énergie*, puisque la station est la propriété de Radiomutuel (Radio Énergie/Radiomédia). La station communautaire CHOC FM, installée à Jonquière, joue le même rôle que CIBL à Montréal. Et la SRC de Chicoutimi joue le même rôle que la SRC de Montréal…

Cette dynamique bipolaire fait en sorte que les palmarès radio publiés chaque semaine à l'ADISQ comportent un top 50 « fédérateur », puis deux top 25 respectant les formats pop-rock et pop adulte. Voyons voir quelques palmarès francophones de trois stations radio du tableau 5.1 :

TABLEAU 5.1
TROIS PALMARÈS À LA FM

Radio Énergie est une radio CHR, voici son « top 20 » francophone du 22 mars 1998

1. Aime / Bruno Pelletier
2. Flashback / Térez Montcalm
3. Chaque jour de ta vie / Roch Voisine et Richard Marx
4. Y'a pas grand'chose dans l'ciel à soir / Kermess
5. Les Bleus du cœur / Laurence Jalbert
6. Mur à mur / Walter & Go
7. Touché en plein cœur / G-Squad
8. Simple cité / La Gamic
9. Feels / Lili Fatale
10. Les jeux sont faits / LMDS
11. La Neige au sahara / Anggun
12. Parler aux anges / Nancy Dumais
13. Pour tout dire / Lemay
14. El Ganja / Les Frères à Ch'val
15. Plus rien n'est pareil / Dubmatique
16. Je veux pas rester sage / Dolly
17. Changer d'air / Kobé
18. Ma prière / Axelle Red
19. Des femmes, des hommes / Sylvie Paquette
20. J'ai peur / Éric Maheu

CKOI FM est une station CHR, voici son palmarès francophone du 22 mars

1. J'ai zappé / Lara Fabian
2. Plus rien n'est pareil / Dubmatique
3. Chaque jour de ta vie / Roch Voisine et Richard Marx
4. Y a pas grand-chose dans l'ciel à soir / Kermess
5. Les jeux sont faits / LMDS
6. Flashback / Térez Montcalm
7. J'ai peur / Éric Maheu
8. Simple cité / La Gamic
9. Mur à mur / Walter & Go
10. Belle / Garou-Daniel Lavoie-Patrick Fiori
11. G7 / Mario Chénart

12. Petit Codiac / Zachary Richard
13. Contrôle / Squeegee
14. Hey Grand Boss / Gildor Roy
15. Parler aux anges / Nancy Dumais
16. Les Bleus du cœur / Laurence Jalbert
17. Les Boys / Éric Lapointe
18. Coriace / Bruno Pelletier
19. Reviens-moi / Sylvain Cossette
20. Pour tout dire / Lemay

Sur les deux plus puissantes radios CHR de Montréal, on constate la présence simultanée des artistes suivants sur les deux palmarès : Roch Voisine-Richard Marx, Lemay, Bruno Pelletier, Laurence Jalbert, Nancy Dumais, Térez Montclam, Walter & Go, la Gamic, Dubmatique, LMDS, Kermess, Éric Maheu. C'est vous dire le recoupement ! Et l'étroitesse du couloir...

Cité Rock-Détente est une station *adult contemporary*. Voici son palmarès francophone du 23 mars :

1. Le Parapluie / Daniel Bélanger
2. Je t'appartiens / Ginette Reno
3. Savoir aimer / Florent Pagny
4. Si je me rappelle / Sylvain Cossette
5. Aime / Bruno Pelletier
6. Belle Ancolie / Luce Dufault
7. Tu n'as pas besoin / Isabelle Boulay
8. Belle / Lavoie-Fiori-Garou
9. e t'aime / Lara Fabian
10. La Marmaille / Lynda Lemay
11. Apprivoise / Francine Raymond
12. Les yeux du cœur / Laurence Jalbert
13. J'ai zappé / Lara Fabian
14. La neige au sahara / Anggun
15. Les Passantes / Francis Cabrel
16. Les Petits cailloux / Claude Dubois
17. Je t'oublierai / Isabelle Boulay
18. Quand on s'en va pour où / Luce Dufault
19. Reviens-moi / Sylvain Cossette
20. Sache que je / Jean-Jacques Goldman

Sauf pour l'absence du rap francophone et la présence de Ginette Reno, de Francis Cabrel ou d'Anggun, on remarque que le palmarès AC de Cité Rock-Détente ne diffère pas profondément de celui des radios CHR observées plus haut. Comme l'expliquait Guy Brouillard, la déréglementation ayant accompagné la

levée du moratoire sur les quotas a permis le déplacement de vedettes autrefois admises exclusivement dans les CHR.

Le 30 avril dernier, le CRTC a démontré plus de souplesse sur l'accès à la propriété (« dans *les marchés comptant plus de huit stations commerciales exploitées dans une langue donnée, une personne peut être autorisée à posséder ou contrôler jusqu'à deux stations AM et deux stations FM dans cette langue* », lit-on à la page 3 de la **Politique de 1998 concernant la radio commerciale**). En revanche, il a serré la vis aux FM commerciales sur le plan de la diffusion du matériel chanté en français.

Pour garantir le maintien d'une présence française à la radio, « il maintiendra donc l'obligation pour les stations AM et FM de langue française qu'**au moins 65 % des pièces musicales populaires vocales diffusées chaque semaine soient de langue française.** Pour garantir la présentation de pièces de langue française pendant les périodes de grande écoute, le Conseil publiera un projet de modification au Règlement selon lequel **au moins 55 % des pièces musicales populaires vocale diffusées entre 6 h et 18 h du lundi au vendredi** soient de langue française. (page 5) »

« En outre, pour s'assurer que les pièces de langue française soient mises en valeur de la manière prescrite par le Règlement, **seules les sélections musicales de langue française diffusées intégralement peuvent être incluses dans le calcul du pourcentage de la musique vocale de langue française.** (pp.5-6) »

Du côté des radios, on ne s'estime pas sortis de l'auberge. Voyons voir ce qu'en pensent certains décideurs à la programmation ou à la programmation musicale – interviewés avant que le CRTC n'officialise sa position, le 30 avril. On imagine que cette position raffermie n'a pas modifié la vision de la disponibilité du produit francophone qu'ont les directeurs de programmation et les directeurs musicaux des plus puissantes FM.

« Pour une radio adult contemporary, dédiée aux 25-49 ans, on peut vivre avec les quotas actuels mais ce n'est pas facile », dit Roger Laurendeau, v.p. musique à Cité Rock Détente.

« Lorsque Céline Dion, Roch Voisine et autres stars francophones n'enregistrent plus en français, il faut travailler fort. D'autres artistes finissent par prendre leur place. Lynda Lemay, par exemple. Isabelle Boulay vient de passer avec la chanson Et mon cœur en prend plein la gueule. Florent Pagny avec la chanson Savoir aimer. Mais j'imagine bien les problèmes considérables qu'éprouvent mes collègues des stations FM dont le groupe cible est plus jeune.

« Chez nous, les souvenirs qui coïncident avec les valeurs des générations que nous desservons, c'est la clé. Les années 70 et 80 plaisent à notre auditoire, certaines chansons traversent les époques. Mais on sait

aussi que les jeunes ne veulent rien savoir du produit francophone. Pour l'avenir, c'est inquiétant. Que se passera-t-il dans cinq ou dix ans, lorsque les jeunes actuels n'auront pas de classiques de leur génération à se remémorer ? »

Roger Laurendeau fera aussi remarquer le peu d'intérêt qu'ont les Québécois pour la pop de France. « Il y a 20 ans, un diffuseur comme le nôtre faisait jouer autant de Français que de Québécois. Maintenant, la diffusion francophone est d'environ 80 à 85 % de produit québécois. »

« La solution ? Fouille-moi. On vit ça au jour le jour... Mais je sais bien que la stagnation relative des formats radiophoniques à Montréal ne durera pas indéfiniment. Un jour, ça explosera. CFGL est déjà devenu un « hot AC », nous rajeunissons nos équipes à Cité Rock-Détente. Il faudra bien que ça bouge, car on constate des phénomènes comme les déplacements d'auditoires francophones vers les stations anglophones. Cité a, par exemple, perdu des heures d'écoute au profit de CFQR. Plus de 40 % d'auditeurs réguliers y sont francophones. Les anglophones constituent 38 % de ce même auditoire et la troisième portion est allophone. Dans une FM anglophone, c'est la première fois que les francophones dépassent les anglos ! »

« Honnêtement, j'affirme qu'il n'y a pas assez de matériel », dit Luc Tremblay, directeur de la programmation de Radio-Énergie. Il s'y joue de 1200 à 1300 chansons par semaine, dont 800 francophones.

Tremblay cite en exemple le sondage téléphonique effectué chaque semaine par Radio Énergie. La méthode consiste à évaluer la cote d'appréciation des artistes à partir d'un échantillon de l'auditoire. Durant la semaine du 9 mars dernier, aucun artiste francophone ne se trouvait dans le top 10 des auditeurs de CKMF. Bryan Adams, Sarah McLachlan, Green Day, Everclear, Lisa Loeb, etc. Le premier Québécois était... en quatorzième position ! Bruno Pelletier jouissait d'une cote de 7,6 sur 10. Okoumé se retrouvait en seizième position (7,4/10), Éric Lapointe en dix-septième (7,1/10). Beaucoup plus loin, on accordait une note de 3,1/10 à Térez Montcalm, de 3,2/10 à Nancy Dumais...

« Ça ne doit pas leur parler, ça ne doit pas les rejoindre, et notre mandat à nous, c'est de les rejoindre, c'est qu'ils nous écoutent en masse. Ce n'est pas notre mandat de leur dire, les Backstreet Boys, c'est poche. Soit dit en passant, les Backstreet Boys n'ont pas eu plus de diffusion à leurs débuts que Nancy Dumais ou Okoumé. La réaction du public a motivé leur diffusion rapide, rien d'autre. »

« Le star system québécois ne fonctionne pas assez bien pour qu'on puisse alimenter une radio de hits à 65 % de contenu francophone », en déduit Luc Tremblay. Une radio qui joue essentiellement des tubes ne

peut donc miser essentiellement sur un produit francophone plus ou moins prisé par son auditoire. C'est pourtant l'exploit qu'elle doit accomplir quotidiennement. Rappelons, par ailleurs, qu'une radio de hits n'est surtout pas un agent de changement pour la société... Il s'agit plutôt un miroir du plus grand dénominateur commun des générations montantes (15-25 ans).

« Plus au milieu que ça, tu disparais dans le point noir de la cible » blague Luc Tremblay. C'est pourquoi le pourcentage de contenu francophone ne dépasse jamais 50 % le jour. Le soir, on demande aux animateurs de restreindre la durée de leurs interventions afin de pouvoir combler les pourcentages. »

Vu l'impact relativement faible du produit francophone chez les jeunes, le quota de 65 % demeure un irritant pour le radiodiffuseur CHR. Il considère en outre que des mesures incitatives pourraient améliorer considérablement la situation.

« Pourquoi ne pas changer la façon d'effectuer la recension du produit francophone ? Pourquoi ne pas imposer des mesures incitatives qui permettraient de faire découvrir du nouveau matériel ? » questionne Luc Tremblay. Le CRTC lui répond en imposant les diffusions intégrales de produits francophones dans une proportion d'au moins 50 % aux heures de pointe.

À CKOI, Guy Brouillard tient un discours semblable à celui de son collègue de Radio-Énergie. Le directeur musical de la plus influente FM au Québec préfère aussi les mesures incitatives au quota de 65 %. « Lorsqu'on a levé le moratoire qui limitait le quota de diffusion à 55 % (de 1986 à 1991), rappelle le directeur musical de CKOI, on sortait d'une période d'opulence en matière de découvertes francophones. Le 65 % est alors revenu, mais le CRTC a dégléremenlé les formats. L'assouplissement des styles d'une station à l'autre a mené Gerry Boulet, Paul Piché ou Marjo à CFGL ou CITÉ Rock-Détente. Le materiel s'est usé, certains artistes ont refait le même disque que le précédent, avec la certitude que tout ça serait diffusé partout. »

En cela, Guy Brouillard laisse entendre que la déréglementation permise par le CRTC a eu pour effet d'uniformiser davantage plutôt que de diversifier. Que la déréglementation a eu pour effet la disparition des programmes « premier plan » qui permettaient la découverte de nouveaux artistes. Que l'absence de mesures incitatives pour le nouveau produit a un effet plus dévastateur que le maintien de quotas élevés en matière de diffusion de produits francophones. Au chapitre des mesures incitatives, le directeur musical cite en exemple l'Empire des Futures Stars, célèbre compétition amateur parrainée par CKOI, qui consiste à mettre en relief le nouveau talent d'ici. Comme à CKMF, la diffusion intégrale des chansons francophones aura-t-elle pour effet de stimuler l'intérêt des auditeurs de CKOI ? Une histoire à suivre.

Guy Brouillard, lui, constate l'uniformité du nouveau produit francophone d'ici et la démobilisation progressive pour celui qui a déjà fait sa place. « Ce que les jeunes admettent lorsqu'il s'agit de production québécoise, ce sont généralement des styles éprouvés. Sylvain Cossette, Bruno Pelletier... Par ailleurs, notre auditoire commence à se lasser de la génération des Séguin, Marjo, etc. Quant à ceux qui tentent une nouvelle pop, le public n'embarque pas. Nancy Dumais et Lili Fatale ont beau faire une pop formidable, ils ne suscitent pas beaucoup de réactions... Il y a Dubmatique, heureusement. »

D'après Guy Brouillard, même le plus puissant véhicule radiophonique ne peut modifier en profondeur les goûts du public. « Longtemps, on a essayé d'imposer des hits à CKOI. Avec le produit francophone, il est rare qu'un artiste arrive à destination... Je crois tout de même que notre station fait un effort louable pour faire connaître les nouveaux artistes francophones. Sinclair, Daran, Lili Fatale ou Nancy Dumais, Mononc' Serge, Walter & Go, La Gamic, on appuie. Lorsque l'album de Dubmatique est sorti, je suis allé voir mes patrons et je leur ai dit qu'il fallait mettre un terme à la résistance de CKOI au rap. »

L'omniprésence de deux formats radiophoniques serait-elle la cause de l'incapacité à s'alimenter suffisamment en produit francophone ? Guy Brouillard souhaite pourtant la compétition générée par les plus petits radiodiffuseurs.

« Malheureusement, déplore-t-il, les stations communautaires, universitaires ou alternatives émettent trop faiblement et ne sont pas assez structurées pour créer de solides habitudes d'écoutes. Tu synthonises à 18 h, tu trouves ça super bon, puis tu te retrouves deux heures plus tard et ça ne va plus du tout, ça n'a plus rien à voir avec ce que tu as entendu... »

Ce dont parle Guy Brouillard, en fait, c'est d'une programmation verticale, qui exclut la cohérence des styles sur la grille-horaire.

Allons donc voir du côté des alternatifs...

Allons du côté de CIBL FM, une véritable institution en matière de radiodiffusion alternative. « Nous avons changé de cap », indique Alain Chénier directeur de la programmation de la station. Nous tendons désormais à horizontaliser notre programmation. Mais il est très difficile d'effectuer ces changements. Les producteurs de nos émissions travaillent souvent bénévolement, et ont des disponibilités qui ne coïncident pas toujours avec nos exigences de programmation. Lorsqu'ils sont bons, on ne veut pas les perdre... »

Trêve d'analyse de programmation, les diffuseurs alternatifs ont aussi du mal à diffuser du matériel alternatif québécois. « Il y a des périodes de l'année où l'on gratte les fonds de tiroirs, dit Chénier. On

essaie de combler avec la diffusion de bandes-maquettes d'artistes en émergence, ainsi que par du matériel inédit qui provient de France. Le réseau de radios associatives FERA ROCK nous est utile en ce sens. »

Puisque le matériel des groupes en émergence n'est peu ou pas disponible sur le marché, la diffusion d'un nouveau groupe n'a pas pour effet de faire consommer son nouvel auditoire. « Bien sûr, ça ne sert à rien de mettre en valeur des groupes qui n'auront jamais de disques à proposer au marché. À ce titre, nous fondons beaucoup d'espoirs sur le Forum des musiques amplifiées, duquel émergeront des solutions concrètes et avec qui nous travaillons en étroite collaboration. »

Alain Chénier espère, en ce sens, un meilleur synchronisme entre radiodiffuseurs, artistes et producteurs alternatifs.

« Nous cultivons des rapports très étroits avec les festivals, indique-t-il en outre. Par exemple, CIBL est associé à la série hip rap rock des FrancoFolies, qui a pour objet de présenter des artistes en émergence, d'ici et d'ailleurs. CIBL présente aussi le Gala des Squeegees, qui consiste à une remise de prix aux meilleurs groupes alternatifs d'ici.

La station alternative doit néanmoins faire face à son principal ennemi : sa faible puissance d'émission. On sait que le CRTC a refusé d'octroyer à la station une des dernières fréquences FM disponibles – Radio-Canada a tout raflé... Le paysage des radios communautaires et universitaires est donc le suivant : 250 watts de puissance pour CIBL, 1500 watts pour CINQ (radio Centre-Ville), 10 000 watts pour CKUT (Université McGill), 10 000 watts pour CISM (Université de Montréal), 30 000 watts pour radio Ville-Marie (FM religieuse...). CIBL et CISM ont beau être des agents de changement importants de notre paysage sonore, encore faut-il les outils pour générer d'authentiques vagues de fond...

« Nous avons un problème sérieux de diffusion, vu notre faible puissance », reconnaît Alain Chénier. La solution de CIBL, puisqu'il ne reste plus de fréquences FM disponibles, réside dans la disposition de plusieurs réémetteurs. Il faudra, bien sûr, convaincre le CRTC de ces changements techniques. Et on espère être dans le coup dans cinq ans, lorsque la radio numérique sera vraiment implantée. »

CIBL explore d'autres solutions. Internet est une piste intéressante, mais la nature actuelle des lignes téléphoniques ne permet pas plus de 100 utilisateurs à la fois. « Internet ne va pas assez vite pour nous », blague Alain Chénier.

On en déduira que la diversification des styles de la chanson francophone passera obligatoirement par l'arrivée des nouveaux médias (radio numérique, Internet, etc.) ainsi que par la consolidation et l'expansion des médias alternatifs déjà en place. Les médias classiques sont actuellement saturés, tout

porte à croire qu'ils ne modifieront en rien leur façon de faire. Tout porte à croire qu'ils seront sporadiquement en mesure d'admettre un nouveau genre dans le paysage sonore, sans plus.

Qu'en pensent les professionnels de la pop québécoise ? Les interventions qui suivent mettent en relief quelques points de vue bien sentis.

Pour Robert Vinet, propriétaire de Gestion Son&Images, la radio ne doit aucunement modifier la production d'un artiste.

« Lorsque Jean-Pierre Ferland m'avait parlé de ces sons de guitare qui l'inspiraient, de sa volonté de créer son album chez lui, il m'a aussi demandé si on devait jouer à la radio. On a tout de suite établi qu'il ne fallait pas du tout se préoccuper des critères radiophoniques. Écoute pas ça fut alors un grand succès commercial. »

« Il fallait être dans le top 10 des ventes avant que la FM commerciale ne nous admette sur ses ondes, nous apprend Pierre Gendron, propriétaire des disques Tox chez qui le groupe rap Dubmatique a trouvé preneur.

« La diffusion d'un premier clip à MusiquePlus nous avait beaucoup aidés, il faut dire. Mais avant qu'on obtienne des résultats, j'ai eu l'impression que les gens de radio découvraient le sida une deuxième fois lorsque je leur parlais de rap francophone. Ils étaient certains que la forme n'intéresserait pas leur public.

« Mais je dois dire que CKMF et CKOI ont reconnu leur erreur. Par la suite, ils ont mis tous leurs outils au service de Dubmatique. La porte est maintenant ouverte à un rap francophone de qualité. Bien sûr, toutes les tendances rap ne passeront pas en ondes, mais... »

« Je n'ai jamais tendu à m'adapter aux critères radiophoniques, affirme Michel Bélanger, propriétaire d'Audiogram. J'ai toujours essayé de forcer les standards, car notre radio est grandement colonisée.

« Plusieurs chansons anglophones très audacieuses (par rapport aux formats établis) passeront à la FM bien avant qu'un équivalent francophone puisse faire de même. Si Basta était anglophone, par exemple, on aurait beaucoup moins de difficultés à faire admettre le groupe sur les ondes. »

Voilà qui, d'ailleurs, explique l'essoufflement prématuré de Basta. Cet excellent groupe vient de suspendre indéfiniment ses activités. Très dommage...

Pour André Di Cesare, propriétaire des Disques Star, une production rentable dispose de peu de canaux pour être vendue : quatre stations FM (CKOI, CKMF, CITÉ Rock-Détente, CFGL), quatre émissions de

variétés à la télé (le Poing J, L'Écuyer, Coup de cœur, Les Trois Mousquetaires), une présence aux bulletins de nouvelles (Flash, Montréal ce soir, etc.). Dans l'écrit, il y a un potentiel de trois quotidiens, des hebdos familiaux (7 Jours et le Lundi) et les hebdos culturels (Voir, Ici, The Montreal Mirror, Hour).

« Les nouvelles communications, dit-il, usent plus rapidement les artistes ; l'arrivée d'Internet dans votre foyer, d'une soucoupe sur votre toit ou encore d'un nouveau système de câblodistribution, ça vous donne envie d'aller voir ailleurs. Au Québec, il n'y a pas assez de diversité au niveau des formats radiophoniques. Ce qui fait que, même en anglais, pas plus d'une dizaine de produits se vendent vraiment. »

Comme ses collègues, Di Cesare constate la standardisation de notre chanson, cause importante de son déclin.

« La créativité fait défaut dans notre chanson parce qu'on a trop longtemps fait des disques pour les formats radiophoniques. Si je n'ai pas signé Dubmatique, c'est que j'étais sûr que ça ne passerait pas. Et Dubmatique a passé parce que le public a réagi, sûrement pas parce que la radio le voulait bien. Je viens de produire Renée Martel Country, qui ne tournera pas à la radio. Elle ne tournera pas ? Je m'en fous.

« J'ai décidé de ne plus me chicaner avec les gens de la radio et le caractère aléatoire de leurs formats (allez donc croire que le tube actuel de Céline Dion correspond aux critères de CKOI !). Mais lorsqu'il sera question de faire une grosse promotion avec mes artistes qui sont acceptables à leus yeux, ils devront peut-être repasser. »

Lise Raymond, relationniste indépendante qui fut à l'emploi de PolyGram, Warner, Audiogram et BMG-Québec, sait la minceur de sa marge de manœuvre lorsqu'elle tente de faire mousser la popularité d'un nouvel artiste.

« Il n'y a pas au Québec plus de cinq stations de radio commerciales qui soient en mesure d'avoir un effet stimulant sur les ventes d'un disque alternatif/relève. Ce sont CKMF (Mutuel musique, ayant au total un réseau de 10 stations toutes programmées à partir de Montréal...), CKOI (Montréal), CHOI (Québec), CIKI (Rimouski), et CJFO (Victoriaville et Thetford-Mines). Ces stations ne jouent pas un rôle pro-actif pour stimuler des changements d'habitudes. Elles se placent en position d'attente-réaction. CKOI se mouille par le biais de l'Empire des Futures Stars mais ne reflète pas cette inclinaison dans sa programmation musicale.

« Il n'y a pas si longtemps, CKMF a essayé de changer de son et ce n'est pas parce que leur cote d'écoute BBM a chuté que ce tournant a pris fin, mais parce que la direction n'appuyait pas le projet à long terme.

Comme CKOI, CKMF n'a pas été assez pro-actif. Peu de recherches, peu de cueillette, dans le créneau alternatif. Le vrai problème est que personne au sein de la direction n'était derrière pour pousser le projet. Il y a eu un manque de volonté. »

Andrée Lévesque, qui gère l'antenne Québec au Printemps de Bourges, est un des principaux catalyseurs de la musique alternative à Montréal. Elle est consciente de l'impact décroissant de la FM commerciale : « Depuis dix ans, des groupes du monde entier ont créé leur musique en réaction contre l'establishment, et les médias tels qu'on les connaît. La génération de jeunes qui a grandi en écoutant ces groupes-là, et qui n'a même jamais écouté CKOI, qui n'a pas de culture de cette « radio », crée ou écoute à son tour un produit qui ne se situe plus en réaction mais en continuité avec ses influences. »

Lorsque le déplacement des auditoires se fait des FM commerciales vers… aucune autre FM commerciale, c'est-à-dire vers l'écoute en privé ou l'utilisation de nouveaux médias, la radiodiffusion de masse ne doit-elle pas se questionner ?

Les mesures plus fermes du CRTC en matière de diffusion du produit francophone risquent-elles de modifier la situation qui prévaut actuellement dans la chanson, c'est-à-dire la désaffection progressive des publics jeunes ?

La quête de cette diversité dont la chanson québécoise a tant besoin passe-t-elle vraiment par les plus puissantes stations FM, qu'elles soient AC ou CHR ? Le problème ne réside-t-il pas plutôt dans l'absence de stations mitoyennes, dont l'impact commercial se situe quelque part entre la FM grand public et les radios alternatives ? Dans l'absence de leviers médiatiques qui permettraient l'émergence et la diffusion efficace de la diversité. Les solutions se trouvent donc ailleurs. Le gain de puissance des radios alternatives ne passe-t-il pas par l'érection de réseaux qui partagent une partie de leur programmation ? Par l'arrivée massive de nouveaux médias chez les consommateurs ?

Pour l'instant, du moins, la chanson québécoise francophone n'est pas sortie de l'auberge.

5.2 Le traitement de la chanson à la télé

À la télévision, mêmes constats que Michel Houle, que la plupart des intervenants sérieux en matière de chanson francophone. Diminution du volume de séries régulières consacrées à la chanson musique. Baisse progressive de la présence de la chanson à la télévision… et rien ne nous permet de croire que la tendance va s'inverser. Comme le dit Houle dans son rapport, « tous les indicateurs statistiques confirment que 1997-98 constitue un creux de vague historique en ce qui a trait à la présence de la chanson à la télévision québécoise... La diminution des émissions consacrées principalement à la chanson/musique à la télévision

hertzienne indique que c'est la télévision spécialisée qui est devenue, cette année-là, la principale source d'émissions consacrées principalement à la chanson-musique » (pp. 25-26).

Faisons un rapide tour d'horizon, et ajoutons quelques témoignages à ceux compilés par le collègue Houle. Avis à celles et ceux qui craignent la redondance : ces témoignages ont été récoltés avant la publication de l'étude sur la place de la chanson à la télévision québécoise, idem pour l'étude sur le rôle de la radio comme instrument de promotion, de diffusion et de commercialisation de la chanson québécoise.

De toute évidence, la télévision n'accorde pas le même traitement à la chanson qu'elle ne l'a déjà fait. Un panel des rencontres de l'industrie de la musique (octobre dernier) en témoigne. Richard Pelletier, directeur de la promotion chez Audiogram, indiquait alors que la situation devenait de plus en plus difficile, qu'il était urgent d'amorcer un dialogue. Selon lui, la polarisation des points de vues entre producteurs, artistes et diffuseurs pouvait engendrer des conséquences néfastes pour l'industrie.

« À un meeting du *Poing J*, témoigne-t-il, je me suis fait dire que les auditeurs changent de chaîne chaque fois qu'un artiste de variétés apparaissait à l'écran… Dans certaines émissions, les artistes ne sont pas toujours respectés. L'angle des interviews est discutable, alors que la chanson est de l'artiste est prise à la légère. »

Pelletier croit en outre que le problème réside aussi dans le fait que les spectacles de variétés sont de plus en plus souvent réalisés par des maisons de production privées.

Mario Lefebvre, acteur crucial chez Sélect, fait valoir qu'un artiste invité dans une bonne émission de télé génère des résultats immédiats sur le plan des ventes de disques. Mais…

« L'attitude des diffuseurs est plutôt bizarre à l'endroit des chanteurs québécois. Il est clair que chacun doit atteindre ses objectifs mais je m'objecte à ce qu'on demande aux artistes de faire tout ce que les stations de télévision exigent », conclut Richard Pelletier.

Directeur de la programmation chez TVA, André Provencher affirme qu'il y a une baisse d'intérêt des auditeurs pour la variété. » Il est difficile de capter leur attention, en dépit de l'utilisation de différentes stratégies de promotion. »

Provencher dit néanmoins que les décideurs du réseau qui l'emploie « croient à la chanson francophone ». Que TVA est partenaire des FrancoFolies de Montréal depuis plusieurs années… Néanmoins, il remarque qu'il est presque impossible de rentabiliser les émissions captées lors d'un tel événement. Il indique, par

ailleurs, que ce n'est pas par manque de respect pour l'artiste qu'on lui demande parfois d'exécuter un numéro inusité. Il faut que chacun reconnaisse les objectifs de l'autre pour parvenir à un résultat.

« La télévision, croit-il, peut aider à vendre des disques. Pourquoi l'industrie du disque ne pourrait-elle pas aider la télé à vendre des émissions ? Il faut s'ouvrir aux défis que l'industrie de la télévision doit relever et tenir compte des nouvelles difficultés du marché, comme la fragmentation des auditoires, l'accroissement de la compétition étrangère, etc. Il me paraît donc indispensable que tout le monde collabore. »

C'est pourquoi André Provencher convie le milieu du disque et du spectacle à travailler de concert avec la télévision « pour éveiller l'intérêt des téléspectateurs ».

Marie Perreault, directrice des émissions « culture et variétés » à la Société Radio-Canada, admet qu'au cours des dernières années, l'engouement du public pour l'humour a atteint un point tel que l'humour a pris tout le plancher à la télévision. « La télévision doit répondre aux attentes des téléspectateurs, soutient-elle. Actuellement, la demande est forte pour les séries lourdes, dramatiques. Il ne s'agit pas de mauvaise volonté de la part de la télévision... »

Cet état de fait n'aide évidemment pas les chanteurs à s'exprimer. Perreault remarque qu'il y a effectivement peu d'ouverture pour la création en ce qui a trait à la chanson, « car aujourd'hui on se contente la plupart du temps de faire la promotion d'un chanteur et de son dernier disque ou encore de diffuser l'un de ses spectacles. Qu'on ne fait plus d'efforts pour réaliser des créations spécifiques pour la télévision.

« Les grandes émissions de variété coûtent cher. Il faudrait réussir à leur redonner progressivement la place qui leur revient. Cependant, avec les coupures effectuées partout, chacun doit travailler avec ses moyens. Il faut donc que chacun fasse des compromis. Je suis ouverte aux projets, mais l'industrie doit aussi faire sa part, proposer de nouvelles idées et apporter sa collaboration. À la SRC, il existe plusieurs émissions où un artiste peu connu peut avoir de la visibilité. »

Les grands réseaux ne sont pas les seuls véhicules télévisuels pour la chanson. Depuis dix ans, MusiquePlus contribue largement à faire connaître le produit d'ici par le biais du vidéoclip, et la chaîne « adulte » MusiMax vient de s'ajouter à l'entreprise (propriété de Moses Znaimer, de MuchMusic).

« Nous sommes un peu le laboratoire des médias, et c'est notre mandat de l'être », soutient Benoît Vanasse, directeur musical des deux chaînes.

MusiquePlus s'adresse aux 15-34 ans tandis que MusiMax vise les 25-49 ans. Les règles de diffusion des vidéoclips, désormais considérés comme des outils essentiels à la promotion des artistes, sont les suivantes : 30 % de contenu canadien pour les deux chaînes, 35 % de contenu francophone pour MusiquePlus, 25 % pour MusiMax (on prévoit une augmentation de 5 % pour la deuxième année d'opération).

« Nous essayons de faire une réelle démarcation entre les deux chaînes en évitant le plus possible le chevauchement. Cela permet de développer des artistes différents. Lorsque, toutefois, un artiste comme Daniel Bélanger touche vraiment nos deux publics, on l'établit prioritairement sur une des deux stations tout en lui assurant une présence sur l'autre », explique Benoît Vanasse.

Assez de matériel francophone pour deux stations ? « Entre septembre et décembre, dit-il, c'est l'abondance. En janvier, février, juillet et août, il faut chercher davantage » répond Vanasse, pragmatique.

Le directeur musical insiste pour souligner le rôle déterminant de MusiquePlus dans le démarrage des carrières d'Éric Lapointe, Noir Silence ou Kevin Parent. « Aucun de ces artistes, cependant, ne procédait à une révolution des styles. Depuis l'arrivée des Leloup, Vilain Pingouin, Mitsou et compagnie à la fin des années 80, il n'y a pas eu de bouleversement jusqu'à ce que Dubmatique arrive dans le décor. Car on fait aussi jouer La Gamic, LMDS de même que les meilleurs rappers et d.j. français tels Passi, I AM ou d.j. Kheops. Le rap francophone est le fer de lance d'une nouvelle culture francophone. Ça fait plaisir de voir des 12-24 ans apprécier une forme qui privilégie le texte en français. »

Benoît Vanasse croit aussi que notre industrie de la musique ne réagit pas assez rapidement aux transformations du marché, mais ne tient pas à pointer des gens du doigt pour déterminer les causes de ce retard. « Chacun d'entre nous (les professionnels) doit faire son examen de conscience. Le problème, soulève-t-il, c'est qu'on lance toujours la pierre au voisin. Les radiodiffuseurs accusent les producteurs de ne pas leur soumettre suffisamment de produits intéressants, et les producteurs accusent les radiodiffuseurs de bloquer leurs produits à risque. Moi, je n'embarque pas là-dedans.

« Je sais toutefois qu'il existe une déconnexion complète entre une génération de producteurs et le marché – d'autres comme ceux d'Audiogram, Tox ou MPL restent sensibles aux goûts des jeunes. Peut-être que la nécessité de subventionner certains produceurs a cet effet pervers de les déconnecter du marché, je ne sais … Je suis d'accord avec ce financement, remarquez…

« C'est aussi une question de génération : les baby-boomers qui disaient que le rap ne marcherait jamais au Québec ne connaissent même pas les groupes avec lesquels les nouveaux publics ont grandi. Le rap ne marcherait pas, certes, mais pour LEUR génération. Pas celle des jeunes.

J'ai été surpris d'entendre le directeur musical d'une station CHR déplorer que la radio « adulte » se soit appropriée les Séguin, Marjo et cie. Mais c'est tant mieux, il me semble ! Il serait temps de faire connaître de nouveaux artistes aux publics jeunes ! Quant au 65 % de matériel francophone, je trouve que c'est une bonne raison de prendre des chances. Nous en prenons davantage à 35 % et nous avons moins de marge de manœuvre.

« Après ça, on se demande pourquoi une portion importante des jeunes générations ne s'identifie plus à aucune FM commerciale. Il ne faut pas attendre que le phénomène se passe pour admettre un artiste sur les ondes les plus puissantes.

« Ici, la chaîne américaine de clips MTV n'existe pas parce que nous avons le mandat de faire du développement d'artistes locaux. L'arrivée de MusiMax, par exemple, a permis à Yannick Saint-Arnaud de conquérir un public adulte alors que les radios « adulte » ne l'auraient probablement pas laissé passer. L'année où Noir Silence a explosé, nous avons été les premiers à emboîter le pas. Idem pour Kevin Parent, Éric Lapointe ou Dubmatique. C'est pourquoi MusiquePlus et MusiMax sont essentiels à la promotion des artistes, compte tenu du conservatisme qui prévaut actuellement dans le monde de la diffusion. »

Les grands réseaux de télévision retrouveront-ils la volonté de donner à la chanson francophone la place qu'elle a déjà occupée ? Chose sûre, cela ne se produira pas dans le même cadre médiatique. Le succès éventuel de la chanson à la télé passe par l'élaboration de nouveaux concepts plus attrayants pour les émissions grand public, par un meilleur financement de ces concepts télévisuels, par des pressions exercées quotidiennement sur les diffuseurs pour que la chanson puisse avoir la place qui lui revient. On en convient. Mais il passe aussi par le développement des nouveaux médias et chaînes spécialisées - Country Music Television, MusiquePlus, MusiMax, sans compter celles qui risquent de s'ajouter dans un futur proche. Encore une fois, il ne faut pas s'attendre à ce que les acteurs en place dans l'industrie de la télé modifient considérablement leur façon de faire.

6. LE DILEMME DE LA PRODUCTION DANS UN MARCHÉ DE « L'EXTRÊME-CENTRE »

6.1 Le disque

La petitesse du marché, son sous-financement, les carences de la diffusion ont été identifiés comme des irritants majeurs. Et d'autres études s'appliquent actuellement à étoffer l'analyse en ce sens. L'objet de cette portion de recherche n'est donc pas de mettre l'accent sur les caractéristiques économiques de la production de chansons francophones au Québec. Procédons plutôt à la description des tendances produites dans chacune des entreprises de notre showbiz pour en illustrer, une fois de plus, les limites.

Rappelons qu'au début des années 80, la plupart des acteurs importants de l'industrie qui s'est érigée depuis lors n'exerçaient qu'une influence mineure sur le marché. Plume Latraverse, Offenbach et Harmonium étaient chez CBS, le marché québécois était alors contrôlé en grande partie par les multinationales. La récession de 1981 et l'échec post-référendaire portèrent un dur coup au disque québécois francophone. Autrefois distribués (et/ou produits) par les *majors*, Beau Dommage, Harmonium, les Séguin, Octobre et leurs aînés furent largués, laissés à eux-mêmes. Certains artistes de variétés avaient pu toutefois survivre dans ce creux de vague – Ginette Reno, Martine Saint-Clair, René et Nathalie Simard, Patrick Norman, Jean Lapointe, Pier Béland, Mario Pelchat, etc.

Vu la conjoncture, la plupart des jeunes groupes branchés sur l'actualité pop avaient perdu confiance en l'avenir du français. C'était l'ère des Men Without Hats (ce groupe phare était toutefois composé d'anglophones montréalais), The Box, Bundock, Too Many Cooks et ces dizaines de groupes inscrits à l'Empire des Futures Stars, célèbre compétition parrainée par CKOI FM. La presque totalité s'exprimait en anglais.

Les multinationales ne mettaient plus personne sous contrat, préférant inonder les petits marchés de leurs catalogues anglo-américains. Cette réduction massive de la diversité généra des dommages considérables à la création des cultures spécifiques, mais provoqua néanmoins la prolifération d'une industrie alternative, tant du côté anglo-américain que dans certains territoires non anglophones. Le Québec, on ne le soulignera jamais assez, fut l'un des plus dynamiques en ce sens.

6.1.1 Les indépendants établis

Délaissé par les *majors*, le marché laissait la fenêtre grande ouverte aux indépendants. Au fil des années 80 et jusqu'au tournant des années 90, ont émergé (ou se sont davantage implantés) les Audiogram, Star,

Trafic, Musi-Art, Productions Guy Cloutier, Gestion Son&Images, Passeport, Isba, Paroles & Musiques, Tacca, Disques Double, Tox, Zéro Musique, Justin Time et plusieurs autres. Au début de la précédente décennie, la marche des indépendants avait eu pour conséquence la conquête de 86 % du marché du disque francophone, et près de 40 % du marché total.

Au fil des ans, Michel Rivard, Richard Séguin, Paul Piché, Jean Leloup, Vilain Pingouin, les Parfaits Salauds, Laurence Jalbert, Marie-Denise Pelletier, Julie Masse, les Colocs, Mitsou, les B.B., Marie Carmen, Éric Lapointe, Kevin Parent, Gerry Boulet, Richard Desjardins, Marjo, Mario Pelchat, Francine Raymond, Daniel Bélanger, Rock Voisine et Céline Dion ont connu d'authentiques succès de masse. Ils /elles ont ainsi consolidé les bases de la pop québécoise. Par voie de conséquence, le showbiz québécois avait bellement repris le flambeau allumé par Gilles Talbot, pionnier de l'industrie indépendante au Québec (Kébek Disk) durant les années 70, mort tragiquement dans un accident d'avion comme on le sait.

Fin des années 80, la pop québécoise offrait un éventail intéressant aux publics jeunes. Plusieurs de ses nouveaux représentants ne faisaient pas les choses comme leurs prédécesseurs. Leurs choix de styles et la singularité de leurs productions s'avéraient d'authentiques contributions à la chanson francophone des années 80. En prime, l'industrie québécoise du disque et du spectacle faisait valoir son expertise en matière de variétés : Céline Dion, Rock Voisine, Julie Masse et autres gros vendeurs de disques impressionnaient le Canada anglais et certains partenaires français. Commercialement, c'est là son plus précieux acquis.

La situation s'était à ce point redressée que les multinationales s'intéressaient de nouveau aux productions québécoises, vu ses scores exceptionnels dans un marché aussi exigu. Ian Tremblay devenait l'actionnaire minoritaire de BMG-Québec, Pierre Tremblay gérait la sortie et la mise en marché des produits francophones de l'étiquette Virgin, PolyGram ouvrait un bureau francophone dont le fonctionnement était indépendant de l'anglophone, les autres multinationales se mettaient de nouveau à « signer » des artistes francophones et à embaucher des agents de promotion se consacrant exclusivement au produit français.

Depuis quelques années, Lynda Lemay, Matt Laurent et René Flageole ont été admis chez WEA. Céline Dion, Mario Pelchat, Francis Martin, Kathleen et Lili Fatale l'ont été chez Sony. Les Colocs, Dédé Traké, Térez Montcalm, Richard Desjardins, Saüd et les Fous du Roy, Richard Charest et Sylvie Paquette chez BMG-Québec. Manon D'Inverness chez EMI, Martine Saint-Clair et Nancy Dumais chez Barclay Polydor, Térez Montcalm (nouvellement) chez MCA/Universal. On saura très bientôt la nature de ces restructurations qui sont la conséquence de l'achat de PolyGram par Universal (Seagram).

La récession de 1991-92, cependant, causa beaucoup de dommages. Au mieux, elle a ralenti considérablement l'expansion de la pop francophone d'ici. Notre industrie dut alors se replier sur ses acquis et sur la structure de diffusion qui lui permettait de les conserver. Des joueurs importants sont alors tombés au combat. L'étiquette Trafic, qui fut à l'origine du succès *Ils s'aiment* de Daniel Lavoie, propulsé en France comme on le sait, sans compter des vedettes telles Luc de Larochellière et François Pérusse ou des artistes d'envergure comme Marie Philippe et Hart Rouge, a connu une chute douloureuse. Déclin ponctué par le divorce médiatisé de ses deux fondateurs : Daniel Lavoie et Réhjan Rancourt.

La variété de genres alors implantés ne pouvait plus admettre de nouvelles tendances. Jusqu'à une période récente, les nouveaux venus devaient absolument correspondre aux standards de diffusion. Parmi les gros indépendants, Audiogram est l'un des rares labels qui a su se renouveler. L'album-phare de Jean Leloup, la pop raffinée de Daniel Bélanger, la pop anglo-montréalaise de Bran Van 3000 (saupoudrée de français) et la mise sous contrat du groupe Basta ont fait avancer les choses. Toujours chez Audiogram, les vétérans proposent généralement des produits qui imposent le respect – Rivard, Beau Dommage, Marie-Michèle Desrosiers, Paul Piché, Jim Corcoran, etc.

Chez Tox, on a pu aussi faire en sorte que les troupes se renouvellent. Les succès remportés par Mitsou et les B.B. ont donné une certaine marge de manœuvre aux frères Pierre et Michel Gendron. Ils ont pu donner un coup de main à Ivan Doroschuk (ex-leader des Hats), tenter quelques incursions du côté anglo-alternatif (FleshPaint), aider (en vain) le batteur des B.B. à relancer sa carrière en solo, et finalement réussir une belle percée dans le hip hop avec le premier album de Dubmatique – certifié platine, rappelons-le. On ne sait toutefois comment réagira le marché avec le groupe La Gamic, collectif hip hop du quartier Hochelaga-Maisonneuve. Chose sûre, il y a une volonté certaine chez Tox de diversifier la production québécoise francophone.

Chez Star, les accomplissements ne manquent pas. André Di Cesare fut l'un des plus brillants producteur-réalisateur de pop. Martine Saint-Clair (dans sa période la plus lucrative), Marie-Denise Pelletier (elle a aussi quitté le label), André Gagnon (dont les succès à l'étranger sont remarquables), Patrick Norman et Roch Voisine (première méga-star québécoise en France) figurent au nombre de leurs réalisations de la dernière décennie.

D'autres artistes incontournables se sont, depuis, joints à l'équipe Star. Depuis quelques années, toutefois, les Disques Star n'ont pas encore réussi à imposer le respect en matière de nouvelles tendances. La tentative vaine de lancer Too Many Cooks sur les marchés anglo-canadiens, l'incapacité d'imposer le chanteur rock Alain Dagenais ou l'ex-rockeur métal Rick Hughes en témoignent. Le conflit contractuel entre Éric Lapointe et l'étiquette Gamma est terminé et Star a pris Lapointe sous son aile. Le jeune pop-

rockeur devra vendre encore beaucoup de disques avant de réaliser des profits, ce qui constitue un défi intéressant pour l'étiquette. Mais Star aura fort à faire pour retrouver sa force d'antan.

Comme André Di Cesare, le célèbre producteur des p'tits Simard obtient beaucoup plus de succès avec ses artistes « adulte », sans compter ses compilations de « grandes chansons » , avec le spectacle *Elvis Story* ou des projets genre Johanne Blouin. Au cours des dernières années, les artistes « songés » n'ont pas décollé chez PGC, ni Nelson Minville ni Daniel DeShaime. Qu'adviendra-t-il de ses incursions dans la techno par le biais des albums *Juicebox* et *Path & Thick*? Bel effort, on en convient.

Le label Artiste, propriété de Paul Lévesque, détient un gros vendeur en la personne de Bruno Pelletier. Avant de débusquer ce produit gagnant, Lévesque a dû souquer ferme, notamment lorsque les multinationales ont laissé tomber deux groupes d'expression anglaise qui étaient sous son aile : Paradox, dont faisait partie Sylvain Cossette, et Haze and Shuffle.

Lise Richard, Jean-Claude Lespérance et leur label Arpège viennent tout simplement de gagner le gros lot avec le million d'exemplaires vendus par le dernier album de Lara Fabian. Qu'ajouter à cela ?

Musi-Art, l'aile discographique des Productions Fogel-Sabourin, a aussi du mal à plonger dans la période actuelle. Richard Séguin et Marjo ont abandonné le navire, ni J.-F. Lamothe ni Fred Fortin (pourtant excellents), ni Alex Mess, ni Pascale Leblanc n'ont pu relancer le label. On attend le prochain hit de Marie-Denise Pelletier, le prochain gros album de Claude Léveillé, Chasse-Galerie ou Claude Lamothe. Heureusement, le groupe Okoumé vient de décoller pour de vrai. Musi-Art en avait vraiment besoin.

Gestion Son & Images, pour sa part, mène les dossiers de plusieurs monuments de la chanson d'ici : Gilles Vigneault, Jean-Pierre Ferland, Robert Charlebois, Diane Dufresne, Daniel Lavoie, etc. Seuls l'auteure-compositrice-interprète Marie-Jo Thério, une des plus prometteuses de la francophonie d'Amérique, et Doc et les Chirugiens renouvellent les troupes de Robert Vinet.

Chez Passeport, Gaston Mandeville laisse un héritage important au répertoire francophone d'Amérique, Gildor Roy risque d'augmenter encore sa popularité en tant que chanteur, et il faudra suivre l'actualité pour que les nouveaux artistes puissent créer de nouvelles brèches.

Plusieurs artistes importants, par ailleurs, fonctionnent avec leur propre label : Ginette Reno, Claude Dubois, Plume et Francine Raymond, notamment, ont des carrières prospères en ne transigeant qu'avec des grossistes ou des sous-traitants.

Les groupe MPL, récemment implanté dans le milieu, a fait ses choux gras avec la mise sous contrat du groupe Noir Silence. Ainsi, Martyne Prévost a su tirer son épingle du jeu en jouant simultanément sur les fronts alternatifs et pop-rock. Noir Silence d'un côté, Groovy Aardvark et le Polliwog de l'autre, Kermess, Henri Band et Alain Simard (le chanteur) au centre.

« Commercialement, il faut ouvrir les portes », dit Pierre Gendron des Disques Tox, qui avait jadis mis sous contrat les Mitsou, BB, artistes pop très prisés il y a quelques années. Désormais, il mise sur Dubmatique, La Gamic, Patrick Bourgeois, No Deja, Dessy DiLauro et Manon d'Inverness.

« Depuis près de dix ans, affirme Gendron, rien n'a collé au showbiz québécois. Post-punk, grunge ont passé tout droit. À un moment donné, les jeunes ne se reconnaissent plus dans la musique d'ici. Les jeunes sont tannés d'entendre la même affaire. Ils ne veulent pas d'un clone de Richard Séguin, car ce dernier est encore bien vivant et occupe déjà l'espace disponible.

« C'est pourquoi Dubmatique a intéressé tant de jeunes. C'est pourquoi ce groupe est devenu le groupe de type *urban* le plus puissant dans le Canada entier ! C'est pourquoi le concert mettant en vedette Dubmatique et I AM aux FrancoFolies de 1997 a été le plus couru parmi les concerts payants au programme. »

André Di Cesare, lui, croit toujours au plus grand dénominateur commun... avec réserves. « Dans un marché de 5 ou 6 millions d'acheteurs, tu ne survis pas si tu n'es pas capable de faire un *crossover*. C'est mathématiquement impossible. Tu peux te cacher dans ta cave et espérer vendre un disque à 10 ou 15 000 exemplaires, mais tu ne dureras pas très longtemps...

« À court, moyen et long terme, pense-t-il néanmoins, le *crossover* mène au déclin de notre chanson. Plus le marché est difficile, moins on prend de risques, parce qu'on ne veut pas perdre ses acquis. Un cercle vicieux...

« Pour que ça change, il faut que les indépendants établis puissent travailler avec les jeunes. Et l'on ne travaille pas assez avec les jeunes. Les grosses structures du showbiz québécois sont rendues trop vieilles et ne disposent pas des capitaux nécessaires pour faire de la formation. Le concept de l'apprenti n'existe pas au Québec, et c'est dommage.

« Voilà pourquoi la relève industrielle manque à l'appel. Les jeunes qui sont prêts à prendre des risques dans la musique ne sont pas très structurés. Les nouveaux producteurs ne sont pas capables de se faire connaître des vétérans. Je suis prêt à m'associer avec des jeunes, encore faut-il les trouver », fait observer André Di Cesare.

Robert Vinet, propriétaire de Gestion Son&Images, dit avoir toujours travaillé en faisant fi de la radio et des contraintes de diffusion. Ses plans de développement se fondent invariablement sur des coups de cœur, sur le talent. « Ce n'est jamais une question d'analyse de marché », affirme-t-il.

« Ce qui manque à l'heure actuelle, déplore-t-il en outre, ce sont de bons auteurs, c'est un produit différent. Quand j'ai la chance de mettre sous contrat une Marie-Jo Thério, je saute sur l'occasion. Mais des Jean Leloup et des Marie-Jo Thério, on en trouve une ou deux fois par dix ans...

Robert Vinet est conscient que cette difficulté à renouveler les troupes s'accompagne d'une (autre) difficulté à rafraîchir la réalisation de leurs disques. « Je ne suis aucune mode. J'aime la bonne chanson française, bien écrite. Mais je sais que mes artistes doivent s'adapter musicalement. Pour ce, il faut trouver de bons réalisateurs et de bons directeurs artistiques. Et c'est très difficile. Chaque fois que j'ai pu bénéficier d'un bon financement, on a cherché les meilleurs réalisateurs et on en trouvait très peu au Québec. Bien sûr, lorsque j'écoute les disques de mes propres adolescents, je réalise qu'on n'est pas là...

« Mais j'ajouterai qu'on a gaspillé deux générations de Québécois en ce qui a trait à l'amour de la chanson francophone. À l'école, il faut les éduquer, il faut leur faire connaître le meilleur du répertoire. Tout est là. »

6.1.2 La distribution indépendante : une des clés

Naguère l'apanage des firmes multinationales (Sony, PolyGram, MCA, BMG, EMI, WEA), la distribution du disque francophone au Québec est désormais dominée par les indépendants. À l'aube des années 80, la distribution indépendante au Québec oscillait sous le cap de 10 p.cent des ventes totales de disques. Elle dépasse désormais les 25 p.cent.

La fusion encore récente de Sélect, du Groupe Archambault Musique, de Musicor et de Trans Canada est l'exemple le plus éloquent de cette volonté de l'industrie indépendante du disque à consolider sa part de marché, voire poursuivre le processus d'appropriation de la production québécoise.

Si certains voient d'un mauvais oeil cette fusion de la puissante Sélect (la firme ayant le plus progressé depuis une décennie) à l'empire Péladeau (on craint une monopolisation de la distribution indépendante), la prolifération d'autres distributeurs de petite taille infirme relativement cette perspective.

Des champs différents d'activité expliquent la cohabitation de ces distributeurs indépendants, qui ont tous trouvé leur créneau là où les multinationales ne voyaient pas une source suffisante de revenus.

Chez Trans Canada-Archambault, on met l'accent sur la pop francophone essentiellement destinée au grand public. Le jazz est le principal cheval de bataille chez Fusion III. La musique classique est le genre largement favorisé par Analekta. Les produits « budget » (à des prix nettement au-dessous de la moyenne) constituent la principale source de rentabilité chez Madacy. Les genres country et western étaient le pain et le beurre de la firme Joufflu, qui est tombée au combat il y a quelques mois. Et l'on ne compte pas les distributeurs « non exclusifs », qui se veulent des courroies de transmission entre le distributeur et le détaillant ; chez Trans Canada et Pindoff, on distribue toutes les étiquettes imaginables (y compris celles des multinationales), que les distributeurs exclusifs ne peuvent mener à bon port. Pindoff, alias DEP, amorce toutefois une nouvelle phase d'expansion en investissant le marché de la distribution exclusive – en distribuant le nouvel album des Colocs, par exemple. On espère arracher une part de marché au tout puissant Sélect-Musicor.

Depuis la deuxième tranche des années 80, le distributeur Sélect était devenu la plus dynamique des compagnies indépendantes de distribution au Québec. Les limites de l'expansion (et peut-être l'avenir relativement incertain de la distribution, vu la nature des transformations technologiques en matière de transport des œuvres) ont fait en sorte que Sélect s'est greffé au groupe Trans Canada-Musicor... tout en conservant les rennes de la gestion de toutes les entreprises nouvellement fusionnées - en tant qu'actionnaire minoritaire, contrôlant environ 30 p.cent des actions. Si Trans Canada-Musicor disposait de plus de capitaux en raison de son appartenance à l'empire Péladeau, Sélect avait développé l'expertise de la distribution et s'imposait comme le leader des indépendants.

Les étapes récentes de la mondialisation des économies (incluant celles concernant la culture), caractérisées par un retour en force des firmes multinationales sur les petits marchés dont le nôtre ont également poussé les deux plus puissants distributeurs indépendants à joindre leurs forces. Personnel de 600 employés, réseau de détaillants (magasins Archambault et Globe), trois distributeurs exclusifs (Groupe Archambault Musique, Sélect, Musicor), un distributeur non exclusif (Trans Canada).

Si la chanson francophone demeure le principal moteur de l'expansion spectaculaire de la distribution indépendante signée Trans Canada-Archambault (le groupe gère environ 60 p.cent du disque francophone, essentiellement québécois), d'autres styles musicaux sont pris en charge par les indépendants québécois.

Depuis l'aube des années 90, ce qui était naguère considéré comme obscur et anti-commercial est devenu immensément populaire. Et le distributeur Cargo a capitalisé sur cette mouvance culturelle. Fondée à la fin des années 80, cette entreprise d'une centaine d'employés dont le siège social avait pignon sur rue à Montréal distribuait plusieurs petits labels indépendants, majoritairement britanniques et américains – par

exemple, le label Epitaph, qui endosse le groupe californien Offspring, a obtenu un grand succès au Canada, tout comme Sub Pop, label mythique de la période grunge.

Mais voilà, Cargo vient de couler. Mauvaise gestion de la croissance, dit-on entre les branches. Les problèmes se seraient multipliés après le rachat de l'entreprise par Allen Fox et Paul Allan.

Alors qui distribuera les nouveaux produits alternatifs d'ici ? Nicolas Bouchard, autrefois un joueur-clé chez Cargo, s'est retrouvé chez Fusion III, ce qui confère désormais au distributeur une vocation alternative en plus de son expertise jazzistique. D'autres petites entreprises de distribution voient le jour, certaines déjà implantées ont pris du poil de la bête. D'autres distributeurs implantés au Canada, Koch International, par exemple, se montrent plus actifs sur le marché québécois.

Depuis 1983, Jim West, propriétaire de Fusion III (et du label JustinTime), distribue nombre d'étiquettes de jazz européennes, américaines ou japonaises. Une quinzaine d'employés à l'entrepôt, une dizaine sur la route. Annuellement, plus de 400 000 phonogrammes sont vendus après avoir été distribués par Fusion III. Plus de 10 000 titres figurent au catalogue du distributeur.

Pour l'homme d'affaires montréalais, la distribution est d'abord un moyen qui le mène à la créativité nécessaire à la direction d'un label. « Ce que j'aime le plus, c'est évidemment de faire des disques avec les artistes que j'endosse. »

D'autres distributeurs indépendants s'intéressent au marché des jazzophiles québécois. Des firmes américaines comme Koch, ou des torontoises comme Trend et Scandinavian Record Import distribuent des disques de jazz dans les magasins québécois.

6.1.3 Au royaume du crossover

Lorsqu'il s'agit d'évaluer le comportement des maisons de disques, Yolaine Juneau, ex-directrice de Musicaction, affirme « qu'il y a un manque de vision à moyen et à long terme des producteurs de compagnies de disques indépendants. Un manque au niveau de la gestion d'entreprise. Elles ne se battent pas dans le bon sens : elles vont chercher du financement facile et prennent peu de risques. »

Si on n'arrive pas à concocter une pop sophistiquée qui fait la quasi-unanimité comme c'est le cas de Daniel Bélanger ou de Kevin Parent, si on ne fait pas dans la pop-rock comme notre Marjo nationale, si on ne se nomme pas Michel Rivard, Richard Séguin, Richard Desjardins, Gilles Vigneault, Jean-Pierre Ferland ou Paul Piché, si on ne soude pas des rimes françaises au hard-rock

de la fin des années 80 comme le font Noir Silence ou Éric Lapointe, peut-on espérer vivre de son art pop au Québec ?

Le groupe Noir Silence est l'un des cinq plus gros vendeurs de disques au Québec depuis le début de 1996. Or, le premier disque de la formation beauceronne s'est vendu principalement en dehors de Montréal et de Québec. « Dans une proportion d'au moins 75 % », croit Martyne Prévost, manager du groupe et propriétaire de l'étiquette qui l'endosse (MPL). Ce qui renforce l'idée des deux Québec : un « régional », plus proche de ses racines culturelles, et un autre essentiellement urbain, plus « planétaire » et... moins soucieux de l'avenir du français.

« Ce qui se passe en ce moment ? Les artistes en place souffrent d'usure, pense André Di Cesare. Les plus jeunes ne peuvent tenir plus de trois albums, pendant que le public baby-boomer s'efface progressivement. Les jeunes ne comprennent plus les vieux, et ça n'a rien à voir avec la qualité du produit. Cela n'est pas sans rappeler le début des années 80, où l'on a fait disparaître les quétaines et transformé les macramés en artistes plus rock. Nous vivons de nouveau une transition. »

C'est un secret de polichinelle, Audiogram est le seul label indépendant québécois qui a pu vraiment rentabiliser l'ensemble de ses récentes opérations. Un disque audacieux comme *Le Dôme* de Jean Leloup vient de franchir le cap des 100 000 exemplaires. *La Llorona* de Lhasa de Sela, hispano-américano-montréalaise, sera bientôt certifié or.

Michel Bélanger, propriétaire d'Audiogram et ex-président de l'ADISQ, est un homme de disque (traduction littérale de *record man*) aux goûts éclectiques. Pour lui, la richesse de la démarche artistique est le gage numéro un de ses succès commerciaux. Bran Van 3000, Beau Dommage, Laurence Jalbert, Jean Leloup, Daniel Bélanger ou Basta n'ont jamais été mis sous contrat chez Audiogram à cause de leur rentabilité potentielle.

« Je ne cherche pas un style musical ou un autre. Je mets sous contrat les artistes que j'aime, indépendamment des catégories. Il ne faut pas tout mettre sur le dos de la radio. Il faut se grouiller et trouver le talent. Nous roulons à l'envers du trafic. Basta, c'est *mon* band. On en a vendu 1500 exemplaires ? Pis après ? Stéphan Boucher et Jean-François Lemieux, je les ai *signés* parce que j'aime tout simplement ce qu'ils sont, ce qu'ils font. Même si ce disque ne marche pas, j'en ferai un autre et puis un autre. À un moment donné, la radio n'aura plus le choix. Ces gars-là ont tellement de talent, ça va finir par passer. Bien sûr, je peux me permettre de perdre de l'argent avec un tel groupe parce que mes affaires vont bien... »

Si tel n'était pas le cas, effectivement, il n'y aurait pas de Basta chez Audiogram. Mais ajoutons que ce label n'a pas bénéficié de plus de capitaux que les autres indépendants implantés dans ce marché. Il a dû faire face au même sous-financement que les autres. Comment expliquer ses succès en ces temps difficile ? Cette fois, la variable artistique l'emporte sur celles de la saine gestion ou de la stratégie d'entreprise. La preuve étant que Basta a été un coup inspiré… dans l'eau. Miser sur des groupes phares est essentiel à la relance de notre pop, encore faut-il qu'ils persistent.

Lorsque Michel Bélanger a approché James Di Salvio, c'était pour qu'il devienne A&R chez Audiogram – A&R, acronyme de Artist & Repertoire, est l'expression qui désigne le dépisteur de talents au sein d'une étiquette de disques. Parce que James Di Salvio avait ce sens du dépistage, il fut approché par Michel Bélanger. Mais le destin a fait en sorte que le A&R en devenir crée le disque au plus fort potentiel international de l'histoire d'Audiogram.

Et si le disque de BV 3 se vendait par millions ? Pour des raisons d'ordre strictement artistique, Bran Van 3000 aurait alors permis à Audiogram de ne plus se creuser les méninges sur les questions de sous-financement. « Je crois sincèrement que la qualité d'une direction artistique est aussi importante pour une étiquette de disques que la taille des capitaux dont elle dispose », tranche Michel Bélanger.

La nuée de problèmes que traverse actuellement la chanson québécoise d'expression française, faut-il en déduire, est aussi de nature artistique. Ces derniers mettent en relief le grand paradoxe du showbiz québécois, devenu « république de l'extrême-centre » pour les raisons que l'on sait. Ces dernières années, sa consolidation a passé par la consécration de formules *crossover* qui permettaient une rentabilité aux artistes, producteurs et diffuseurs. Or, cet ensemble de genres ayant atteint la rentabilité est devenu trop restreint (et ce, en incluant les ponctions récentes dans la culture hip hop) pour rivaliser avec la prolifération des « tribus » musicales générées par la pop internationale. Pour assurer sa santé, notre chanson doit non seulement maintenir ses acquis *crossover*, mais encore doit-elle se décliner dans un nombre croissant de sous-genres, et ce, malgré la petitesse de son marché domestique. Elle doit participer à la multiplication de l'offre, faire état d'une grande variété de genres afin de rester compétitive. Elle doit conséquemment multiplier ses tentatives à l'étranger. Et prendre plus de risques… artistiques. À l'heure de la mondialisation des économies, l'émancipation culturelle d'une petite nation ne se fonde-t-elle pas d'abord sur ses potentialités créatrices ?

TABLEAU 6.1
ARTISTES ET COMPAGNIES DE DISQUES (LISTE PARTIELLE)

Indépendants

Audiogram : Michel Rivard, Bran Van 3000, Jean Leloup, Lhasa de Sela, Daniel Bélanger, Vilain Pingouin, Marie-Michèle Desrosiers, Laurence Jalbert, Paul Piché, Jim Corcoran
Star : Louise Forestier, Éric Lapointe, André Gagnon, Roch Voisine, Patrick Norman, Jeff Smallwood, Les Fabuleux Élégants, Rick Hughes, Pagliaro, etc.
Tox : Dubmatique, La Gamic, les ex-BB (Patrick Bourgeois, etc), Ivan Doroschuk (ex-Men Without Hats), No Deja, Manon d'Inverness
Tacca : Kevin Parent, France D'Amour
Productions Guy Cloutier (PGC) : LMDS, René et Nathalie Simard, Path&Thick, Juicebox
Disques Double : Marie Carmen, Nanette Workman, Coma.
MusiArt : Okoumé, Richard Séguin, Marjo (vient de quitter), J.-F. Lamothe, Claude Lamothe, Fred Fortin, Marie-Denise Pelletier, Claude Léveillé
Gestion Son&Images : Robert Charlebois, Jean-Pierre Ferland, Marie-Jo Thério, Daniel Lavoie, Diane Dufresne, Doc et les Chirurgiens
Leila : Yannick Saint-Arnaud, autrefois Dan Bigras, Catherine Karnas
MPL MPV : Groovy Aardvark, Noir Silence, Kermess, Overbass, Henri Band
Indica : GrimSkunk
Zéro Musique : Luc de Larochellière, François Pérusse, Annette Campagne
Comptoir : Les Colocs
Passeport : Gaston Mandeville, Gildor Roy, Charlotte Avril
MontReal : Sans Pression
Arpège : Lara Fabian
MelonMiel : Ginette Reno
Pingouin : Claude Dubois
Artiste : Bruno Pelletier
Greenland : Shades of Culture

Multinationales

BMG Québec : Richard Charest, Sylvie Paquette, Muzion, Saüd et les Fous du Roy
Universal : Térez Montcalm
Sony : Céline Dion, Lili Fatale, Mario Pelchat, Kathleen
EMI : Manon d'Inverness?
Barclay-Polydor : Nancy Dumais, Martine Saint-Clair
Warner : Lynda Lemay, René Flageole, Catherine Durand

6.2 Du côté des tourneurs et diffuseurs de spectacles

Tourneurs et diffuseurs convergent vers un grand réseau québécois : RIDEAU. Le réseau s'alimente à partir d'agences d'artistes ou d'initiatives professionnelles effectuées sur une base individuelle. Encore là, on ne peut parler d'une très grande diversité d'entreprises. Le portrait des forces en présence est bien peu diversifié. Voyons voir.

Daniel Bélanger, Jim Corcoran, Daran, Marie-Michèle Desrosiers, Dubmatique, Louise Forestier, Laurence Jalbert, Jean Leloup, Lili Fatale, Paul Piché, Michel Rivard ou Zachary Richard sont sous l'aile de l'Équipe Spectra.

France D'Amour, Claude Léveillé, Térez Montcalm, Okoumé, Claire Pelletier, Marie-Denise Pelletier, Saûd et les Fous du Roy, Chasse-Galerie et les Marmottes Aplaties travaillent avec l'agence de *booking* Musi-Art.

Le groupe MPL (Martyne Prévost) réunit Anonymus, BARF, Banlieue Rouge, les Frères à Ch'val, Groovy Aardvark, Henri Band, Kermess, Noir Silence, Overbass, Alain Simard.

Serge Paré s'occupe de la Bottine Souriante, des Colocs, de Fred Fortin et des Charbonniers de l'enfer.

Chez Gestion Son & Images, on gère les concerts de Suroît, Daniel Lavoie, Sylvain Lelièvre, Robert Charlebois, Dan Bigras, Diane Dufresne, Jean-Pierre Ferland et Gilles Vigneault.

Chez Avanti, Claude Ranger fait le booking pour Lara Fabian, Isabelle Boulay, Luce Dufault, Mario Pelchat et David Étienne.

Pour l'entreprise de Luc Phaneuf, Benjamin Phaneuf s'occupe de Plume Latraverse, Claude Dubois, Elvis Story.

Richard Bleau est agent de spectacles pour Lynda Lemay, Luc de Larochellière, Annette, Mercedes Band.

Jean-Pierre Doucet s'occupe de Richard Séguin et de Judi Richards.

Les Productions de Maisonneuve « bookent » Gildor Roy, Charlotte Avril, Bori, Sylvie Doré, Michel Louvain.

Les Productions du Singe Bleu s'occupent de Raoul, Francine Raymond, Takadja et Bob Walsh.

Micheline Sarrazin s'occupe de Marie-Claire Séguin, Karen Young et David Bergeron.

Le Cabaret, géré par l'entreprise de Claude Larivée et Marie-Christine Champagne, s'affaire à faire tourner Michel Faubert, Basta, Alain Simard et Les Chiens, sans compter les Européens Thomas Fersen et Arthur H.

Sylvie Trudeau vient de démarrer son entreprise et gère les tournées de Marie-Jo Thério, Sylvie Paquette et du Boum Ding Band.

« Le choix des artistes est restreint », admet Sylvie Trudeau, qui a travaillé tour à tour pour Spectra, pour le Cabaret et pour elle-même.

« Souvent, déplore-t-elle, les gens embauchés n'ont pas d'expérience. Il n'y a que peu de tourneurs intéressés à faire de la chanson. C'est si facile de faire tourner l'humour... Les devis techniques sont beaucoup plus simples, les exigences de sonorisation sont nettement inférieures à celles de la chanson. »

Sylvie Trudeau doit négocier avec bon nombre de diffuseurs répartis aux quatre coins du Québec. « Ils sont énormément sollicités. C'est pourquoi ils développent un rapport privilégié avec les tourneurs. Plusieurs tourneurs jouent auprès d'eux le rôle d'informateurs en matière de nouveauté. L'agent de tournée devient un peu le dépisteur pour le diffuseur. L'agent de tournée doit donc développer une grande expertise.

« Mais plusieurs d'entre eux prennent de l'âge, sortent moins, se déconnectent progressivement des nouveaux phénomènes intéressants en matière de chanson. Pas assez de jeunes agents émergent. »

En d'autres termes, Sylvie Trudeau parle d'une émulation insuffisante dans le milieu. Elle est loin d'être la seule à faire ce constat.

« À partir de dix ans, on commence à les perdre », confiait à La Presse la directrice des Productions les Gros Becs, Louise Allaire, lors des rencontres professionnelles de la plus récente Bourse RIDEAU.

Un exemple ? Sur les 400 groupes rock, rap ou techno, seulement une poignée (Lili Fatale, Nancy Dumais, Alain Simard ou Dubmatique) était représentée lors de la dernière Bourse Rideau, tenue en février dernier à Québec.

« On est habitués de programmer des spectacles comme si on était des mononcles », résume Claude Goulet, directeur de Réseau-Scènes.

« Plus que jamais, les diffuseurs réalisent qu'il faut nourrir le public adolescent s'ils ne veulent pas le perdre », ajoute Jacques Pineau de Spect'Art (Rimouski).

« Les diffuseurs de spectacles sentent que le public adolescent leur échappe », allègue pour sa part Marie Daveluy, directrice générale de RIDEAU. Les acheteurs de spectacles qui fréquentent la Bourse Rideau ont souvent plus de 40 ans. La réalité des jeunes leur est souvent étrangère.

« RIDEAU existe depuis 25 ans, son cadre de fonctionnement est traditionnel, mais depuis quelques mois ce diffuseur s'ouvre aux nouveaux produits et tente ainsi de connaître les besoins de la clientèle constituée de jeunes. Autant les réseaux que les régions sont unanimes : il faut se rapprocher de ce que veulent entendre les jeunes. Un mouvement commence à se dessiner pour se rapprocher des musiques émergentes, que ce soit par Réseau-Scène ou ROSEQ. C'est dans l'air, les diffuseurs manifestent en ce moment l'intention de se reconnecter avec les 15-25 ans, ils devront faire leurs devoirs et voir de quelle façon leur travail peut être complété par d'autres intervenants – forcément plus jeunes.

« Mais les diffuseurs actuels ne peuvent pas tout faire. La salle Antonio-Thompson de Trois-Rivières ne peut accueillir de spectacle de rap. C'est pourquoi il faut réfléchir à la pertinence du circuit des salles traditionnelles par rapport aux artistes en développement. Guy Boulanger, un diffuseur de Saint-Jean-sur-le-Richelieu, n'hésite pas à changer de salle pour un événement qui ne colle pas à une salle 'normale'.

« En région, les diffuseurs sont souvent des employés municipaux, ils doivent donc rendre des comptes au conseil de ville. Si le jeune public pense que ces diffuseurs sont conservateurs, ce n'est pas l'avis des conseillers municipaux ! En effet, lorsque ces derniers voient les déficits s'accumuler à la suite de concerts d'artistes moins conformistes, lorsqu'ils constatent les déficits sur le volet chanson d'une programmation, ils croient au contraire que les choix de nos diffuseurs sont trop audacieux ! Dans le contexte du transfert des responsabilités du palier provincial au palier municipal, la pression est d'autant plus forte. »

Cela étant dit, Marie Daveluy croit fermement que les diffuseurs ont la responsabilité de découvrir le talent. « C'est leur métier et non leur loisir. Plusieurs de ces diffuseurs viennent des comités socio-culturels des cégeps, très actifs au cours des années 70. Ils ont fait valoir la culture de leur génération, ils ont mis leur musique de l'avant. Pas celle des générations subséquentes. Un diffuseur doit gérer une programmation. Pas ses goûts. »

Les scores inquiétants de l'affluence en salle ne sont pas non plus étrangers à la diversification des médias électroniques à la maison. « Lorsqu'on ajoute l'accès gratuit aux concerts par le biais des festivals, les clips, la qualité des CD, il faut que le spectacle soit un ajout substantiel pour le consommateur », souligne Robert Vinet.

« Il faut un vrai plus aux consommateurs. Plusieurs d'entre eux n'assistent plus à des concerts parce qu'ils ne trouvent pas mieux que ce qu'ils entendent sur disque. Cette donnée est fondamentale. Je ne veux pas dire que tous mes artistes remplissent leurs salles, mais je dirais que Ferland et Charlebois réalisent toujours de bons scores parce qu'ils donnent beaucoup plus qu'un récital. Il faut donner aux consommateurs du vrai showbiz. »

Il y a aussi la problématique des festivals, à l'origine d'un nouvel ordre économique dans le monde du spectacle vivant. Problématique que nous devons à tout le moins effleurer. Depuis une dizaine d'années, l'offre de concerts gratuits a augmenté considérablement, de nouvelles études nous démontreront avec plus d'exactitude de quelle façon cette offre déstabilise le spectacle payant en salle. A vue de nez, en tout cas, ça saute aux yeux : un amant de la chanson peut, s'il le désire, assister gratuitement à la majorité des concerts d'artistes québécois offerts durant une année.

Une règle tacite, pense Jean Beauchesne, architecte de la programmation au Festival d'été de Québec. « Les mêmes producteurs et tourneurs qui présentent Jean Leloup ou Bran Van à 27 $ ou 30 $ au Métropolis acceptent qu'ils se produisent gratuitement à Québec à quelques jours d'intervalle. Ils ne le font pas innocemment. Ils doivent certainement y trouver leur intérêt. »

La plupart des acteurs de l'industrie en sont conscients, mais ne savent pas jusqu'à quel point ils doivent jouer ou non selon les règles du jeu établies par les grands festivals de musique. Dan Bigras a-t-il vraiment intérêt à se produire gratuitement dans un cadre symphonique ? Bran Van 3000 fait-il vraiment du développement de marché en se produisant gratuitement à Québec au beau milieu de sa première phase « live » ?

Trop de spectacles gratuits au Québec ? Productions pas assez compétitives dans un contexte de multiplication de l'offre étrangère ? Diffuseurs empoussiérés dans des conceptions limitatives de la chanson d'expression francophone ? Chose sûre, l'offre de spectacles illustre la même étroitesse du couloir québécois que plusieurs déplorent au niveau du disque. Un coup de barre est espéré, d'autant plus que le spectacle vivant est en plus mauvaise posture que le disque.

TABLEAU 6.2
LES ARTISTES ET LES DIFFUSEURS (LISTE PARTIELLE)

Équipe Spectra : Daniel Bélanger, Jim Corcoran, Daran, Marie-Michèle Desrosiers, Dubmatique, Louise Forestier, Laurence Jalbert, Jean Leloup, Lili Fatale, Paul Piché, Michel Rivard ou Zachary Richard.
Musi-Art : France D'Amour, Claude Léveillé, Térez Montcalm, Okoumé, Claire Pelletier, Marie-Denise Pelletier, Saüd et les Fous du Roy, Chasse-Galerie et les Marmottes Aplaties travaillent avec l'agence de « booking »
MPL (Martyne Prévost) : Anonymus, B.A.R.F., Banlieue Rouge, les Frères à Ch'val, Groovy Aardvark, Henri Band, Kermess, Noir Silence, Overbass, Alain Simard.
Serge Paré : La Bottine Souriante, les Colocs, Fred Fortin, les Charbonniers de l'enfer.
Gestion Son & Images : Suroît, Daniel Lavoie, Sylvain Lelièvre, Robert Charlebois, Dan Bigras, Diane Dufresne, Jean-Pierre Ferland et Gilles Vigneault.
Avanti : Claude Ranger fait le booking pour Lara Fabian, Isabelle Boulay, Luce Dufault, Mario Pelchat, David Étienne.
Luc Phaneuf (Benjamin Phaneuf) : Plume Latraverse, Claude Dubois, Elvis Story.
Richard Bleau : Lynda Lemay, Luc de Larochellière, Annette, Mercedes Band.
Jean-Pierre Doucet : Richard Séguin, Judi Richards
Productions de Maisonneuve : Gildor Roy, Charlotte Avril, Bori, Sylvie Doré, Michel Louvain.
Productions du Singe Bleu : Raoul, Francine Raymond, Takadja et Bob Walsh.
Micheline Sarrazin : Marie-Claire Séguin, Karen Young et David Bergeron.
Cabaret (Claude Larivée et Marie-Christine Champagne) : Michel Faubert, Basta, Alain Simard et Les Chiens, sans compter les Européens Thomas Fersen et Arthur H.
Sylvie Trudeau : Marie-Jo Thério, Sylvie Paquette, le Boum Ding Band.

6.3 Les alternatifs : à quand l'accession aux grandes ligues ?

Le milieu alternatif, par définition, a longtemps témoigné d'une organisation beaucoup plus échevelée que celle des majors ou indépendants établis. Longtemps, son potentiel commercial s'est limité à quelques exceptions. Ce n'est plus le cas. Depuis l'ère Nirvana, c'est-à-dire l'aube des années 90, la musique dite alternative est devenue un des leaders sur les palmarès internationaux. Qu'ils soient issus de la culture rock, de la culture *dance* ou de la nation hip hop, plusieurs groupes ou artistes initialement considérés comme alternatifs sont devenus la norme (une des normes, pour être plus précis). Bien sûr, une majorité d'artistes dits alternatifs reste marginale et fait honneur au sens originel de son étiquette. N'en demeure pas moins qu'on assiste à une accélération considérable des cycles qui propulsent les groupes alternos sur les palmarès. Transformations constantes des normes de rentabilité, par voie de conséquence. L'industrie de la musique doit désormais s'adapter beaucoup plus rapidement à l'érection de sous-genres musicaux au sommet de ses palmarès.

Le showbiz québécois, lui, a du mal à s'adapter à ce nouveau contexte. Sauf exception, ses principaux canons visent le centre et s'imposent dans les principaux circuits de diffusion, sur scène comme sur disque. Jusqu'à une période récente (on observe une plus grande ouverture depuis quelques mois), l'industrie a fermé la porte aux représentants québécois de plusieurs genres alternatifs devenus très populaires dans plusieurs marchés.

Les plus puissants producteurs indépendants et les *majors* doivent-ils rajuster leurs tirs et rendre compte de la fragmentation extrême des tendances musicales ? Ou consolider leurs acquis en prenant un minimum de risques en acceptant les règles actuelles de la diffusion, jusqu'à ce que la situation s'améliore ? Chose certaine, les indépendants en place n'ont pas tous démontré l'expertise et la motivation nécessaires aux rénovations qui s'imposent.

Il faudra donc que d'autres fassent le travail, et mettent de nouvelles productions en marché. Et il faudra l'espace nécessaire à ces nouveaux artistes, producteurs, managers. Si notre industrie doit trouver les nouveaux canaux nécessaires à la découvertes des tendances musicales qui la dynamiseront de nouveau, l'arrivée d'une nouvelle génération d'intervenants est essentielle à sa relance. Mais où recruter les nouvelles forces ?

Si les associations professionnelles, maisons de disques, producteurs, tourneurs et diffuseurs reconnus ne procèdent pas à un réel rapprochement avec les artistes de notre milieu alternatif (plus précisément ceux qui manifestent de réelles potentialités commerciales), ce dernier s'organisera en parallèle. En créant sa propre association, son propre centre d'information, son propre bottin, en exploitant ses propres médias,

en faisant pression pour obtenir ses propres programmes de subventions, en ouvrant ses fenêtres à MusiquePlus. Et certains de ses éléments dits alternatifs finiront bien par joindre le peloton de tête des principaux producteurs indépendants.

La création d'un deuxième réseau de structures associatives est-elle souhaitable ? Une industrie du disque et du spectacle de petite taille comme la nôtre peut-elle se permettre de nouvelles structures ? Selon Jean-Robert Bisaillon, coordonnateur du Forum des Musiques amplifiées, une nouvelle association dans le portrait représente le complément idéal. « Pour moi, la fonction première d'une association de producteurs est de maintenir à jour une banque de données des artistes et groupes en développement ou en émergence. Ces artistes et producteurs sont en voie de devenir membres de l'ADISQ, de la Guilde ou de l'UDA mais ne sont pas prêts à joindre les associations reconnues. »

Voilà, selon Bisaillon, qui justifie amplement la création de la SOPREF, dont on a élu le premier conseil d'administration en juin dernier, au terme du dernier Forum des Musiques amplifiées. « Avec l'aide de cette association, on pourra référer pertinemment les artistes aux bons guichets, aux maisons de disques qui leur conviennent, aux juristes spécialisés sur les questions de droits d'auteur, etc. Le principal, c'est que le boulot se fasse. »

Le constat de Bisaillon est celui de dizaines et de dizaines d'intervenants du milieu alternatif : les gros indépendants, sauf exception, ont du mal à s'adapter aux nouvelles tendances, l'ADISQ ne se presse pas de faire les rapprochements nécessaires pour que la relève trouve son compte dans cette association.

« Avant que l'ADISQ ne comprenne vraiment ce qu'est le ***death metal***, pense Bisaillon, on a le temps de voir passer le train 15 fois. Beaucoup mieux de monter une association en parallèle, quitte à collaborer avec les organismes institutionnels s'ils en manifestent l'intérêt. »

Depuis l'an dernier, nos alternos manifestent donc le désir de se regrouper, d'unir leurs forces. L'organisme Faites de la musique, à l'origine du Forum des Musiques amplifiées, semble jouer un rôle fédérateur à ce titre : plusieurs centaines de groupes et artistes y convergent. Depuis l'automne 1997, ces bonnes gens s'y sont rencontrés dans le cadre du FDMA, qui regroupe des artistes et producteurs issus des tendances rock, world, hip hop et techno.

Réparti en quatre volets, le Forum des Musiques amplifiées est en quelque sorte une modeste réplique aux Rencontres de l'Industrie du disque et du spectacle québécois – qui se tiennent annuellement lors du week-end du gala l'ADISQ, mais dont on a déplacé la tenue au début de 1999. En octobre, on a parlé du

disque, la rencontre de janvier fut consacrée aux nouveaux réseaux de diffusion de spectacles. Celles d'avril et de juin ont été respectivement consacrées au soutien à la création et à l'organisation des artistes.

De nouvelles maisons de production, de nouveaux médias, des salles de spectacles y ont convergé. L'ARDECQ, CIBL FM, le Café Campus, NetMusik, Groupe Copernic, le Café Chaos, Productions Cryz'Antenne, KeroZen, Macadam, Info-Show, Grabuge, Productions Imédias, Disques Attitude, Tir Groupé, Disques MPV-Polliwog Festival, Beauregard, Reny et Associés, Antenne Québec/Amérique du Printemps de Bourges, Communication Bonkowski, Skunk Productions/Indica Records, Productions Bros, Indica Records, Greenland, Blast Productions, les Disques Farmer, Akamedia enr., Déon Productions et Rock sans Frontières sont parmi les entreprises de production et de communication qui évoluent de concert avec le Forum des Musiques amplifiées.

Dans le document de présentation qui justifie la tenue du Forum, on pose clairement la problématique des musiques alternatives marginalisées par notre industrie du disque et du spectacle.

« Il existe au Québec tout un milieu d'artistes créatifs pratiquant des styles musicaux innovateurs et variés, qui rejoignent un public fidèle. Malgré cet état de fait, nous constatons que les médias institutionnels, les événements musicaux officiels et l'industrie du disque laissent encore trop peu de place à l'expression de ces artistes qui sont partie intégrante de notre paysage culturel.

« Ces artistes qui travaillent avec peu de soutien à la création illustrent pourtant notre mutation sociale et culturelle. Leurs recherches musicales, leurs textes, leurs prestations scéniques témoignent de la présence de différentes communautés culturelles, et parfois de leur fusion, de l'appauvrissement social et de ses conséquences sur les individus (dont la violence urbaine), de notre questionnement quant à nos valeurs sociales et esthétiques au tournant de ce siècle.

« Le Québec accuse un retard vis-à-vis l'émergence de ces nouvelles tendances musicales, non tant au niveau de son potentiel créateur qu'à celui du soutien et de la diffusion de ce même potentiel. Si des musiques nouvelles ou alternatives sont diffusées par les médias ou distribuées sur le marché, ce sont le plus souvent des musiques venues d'ailleurs. Par conséquent, le public, et particulièrement le jeune public, a peu de possibilités d'identification dans ce domaine à un produit culturel québécois. »

« Nous vivons une situation générale où les valeurs des jeunes trouvent peu d'écho particulièrement pour ceux qui s'identifient à une culture alternative. Dans les discours médiatiques sur l'intégration de la jeunesse dans la société, ces musiques et expressions artistiques vivantes de cette même jeunesse ne sont

perçues par les pouvoirs publics que comme simples loisirs éphémères soumis aux lois du marché, et non d'une véritable culture. »

Au premier Forum, tenu les 10, 11 et 12 octobre 1997, on a posé le problème avec plus de rigueur :

1. Il existe au Québec toute une couche de musiciens et de créateurs exclus des pratiques de l'industrie du disque et du spectacle québécois.

2. Les modes d'expression, les styles et les origines de ces musiciens sont très variés mais les problématiques qu'ils vivent sont sensiblement les mêmes.

3. Ces artistes sont isolés et ils ne se reconnaissent peu ou pas dans les institutions québécoises du disque. Ils appellent à la création de nouvelles structures.

4. L'information disponible quant aux pratiques commerciales courantes du disque québécois est insuffisante, inaccessible et/ou périmée.

5. L'accès à l'encadrement, aux outils de développement et au financement sont hors de portée.

6. Les structures de production et de distribution existantes sont incapables d'assimiler d'offre artistique émergente en quantité suffisante.

7. Les canaux de diffusion et de promotion de la culture québécoise sont dépassés, peu réceptifs ou inadaptés pour assurer le développement des musiques amplifiées.

Lors de rencontres préliminaires au FDMA (en août 1997), Jean-Robert Bisaillon a déclaré ce qui suit : « Au Québec, à la rentrée 1996, il y a eu quelque 60 sorties de disques, ce qui est énorme pour les dimensions du marché. Toutefois, les artistes qui ont endisqué font surtout dans la variété, le rock prévisible ou sont des vétérans des palmarès. La clientèle constituée par les jeunes est peu touchée par ces sorties de disques. La plupart des artistes qui émergent cherchent à endisquer, mais la possibilité de le faire demeure mince. Certains groupes doivent ramer pendant dix ans pour faire paraître un premier disque. »

« Le milieu alternatif est un petit milieu », pense Martyne Prévost, qui dirige les productions MPL/MPV, une des entreprises alternatives qui a le plus progressé ces dernières années.

« Ça fait longtemps que l'underground existe. Mais, penser vendre 35 000 ou 50 000 albums d'un disque alternatif au Québec, c'est actuellement impensable. Si tu *signes* un artiste, tu dois prévoir des pertes financières. Tu le *signes* donc parce que tu as des visées internationales.

« Mon expérience de la dernière année (Groovy Aardvark, Overbass, etc.) met en lumière un problème : une structure comme MPL/MPV se retrouve entre l'arbre et l'écorce, vu la petitesse du marché local constitué des jeunes. Et plus minces sont les chances d'atteindre l'autofinancement sans sortir du Québec, sans affronter la concurrence des *majors* sur les marchés internationaux. MPV pourrait être alors obligé de se tourner vers les *majors*, et faire des ententes de distribution avec soutien à la mise en marché. Les produits anglophones internationaux disposent de gros moyens financiers à la promotion et font de l'ombre aux artistes de chez nous, en particulier celles et ceux qui manifestent un talent égal ou supérieur. Il y a deux solutions d'avenir au label dont je m'occupe. Soit qu'un *major* vienne le chercher pour assurer son marketing, soit qu'un artiste *signé* vende beaucoup. »

Il y a aussi les exclus des labels alternatifs. Stéphane Caron du groupe les Tchigaboux souligne que des gérants, « il n'y en a pas, car les artistes ne sont pas rentables à court terme. C'est plus le réseau d'amis, les gens de l'entourage qui vont chercher toutes les informations. » C'est dire la frustration d'artistes qui demeurent confinés à l'artisanat.

En discussion préliminaire au Forum des Musiques amplifiées, il fut établi par les participants qu'il n'existait qu'une dizaine de gros producteurs indépendants capables de faire du développement. Comment alors justifier le refus quasi systématique des *majors* en ce qui a trait aux groupes alternatifs (on cite l'exemple des Mauvais Quarts d'heure ou de Féroce Féta) accrédités par l'underground, mais refusés par tous les labels ? se demandait-on en outre.

« Le problème des *majors* avec ce type de formation est simple : le son ne correspond pas à nos attentes », a répondu Pierre Nantel, dépisteur de talent chez Sony. « Pour nos maisons-mères, a-t-il ajouté, nous sommes ici sur un territoire-remorque, le marché est petit et nous avons déjà beaucoup de projets internationaux à promouvoir au Québec.

« De plus, les médias internationaux ne couvrent pas notre marché. Nos employés du département de promotion ont des méthodes associées au développement d'artistes internationaux, il nous faut donc *signer* des projets qui ont un minimum de chances de pouvoir emprunter les canaux qu'emprunte Sony. Or, nous le savons tous, les médias (les grands réseaux de radio et télé) sont conservateurs... »

Le deuxième volet du FDMA a permis à ses intervenants de réfléchir sur la problématique du spectacle. À commencer par les concours.

Les compétitions amateurs ont longtemps constitué l'unique tremplin pour la relève : Empire des Futures Stars, Festival de la chanson de Granby, l'Esprit de Montréal (CHOM), Cégeps en spectacles, Cégep rock, Tout nouveau tout show, Francouvertes, Polliwog, etc. Ce n'est plus tout à fait le cas. L'arrivée du grunge et autres sous-cultures rock qui s'inscrivaient en faux contre l'ordre établi a incité nombre de formations et d'artistes à éviter les concours. Bien, entendu, cela n'empêche pas ceux-ci de fonctionner, mais ils ne représentent plus la plate-forme incontournable qu'elle a déjà été.

Au Forum, on a senti du scepticisme chez certains participants quant au bien-fondé des concours. Car gagner un concours, aussi alternatif soit-il, ne garantit pas un contrat de disques. Alain Villeneuve, du groupe La Chicane, a déjà remporté la compétition *Tout nouveau tout show*. Le temps d'enregistrement qu'on a gagné n'a pas donné de résultats. On a jeté la bande à la poubelle... » Pierre-Alexandre Tremblay, du groupe IKS, croit au contraire « qu'il faut participer aux concours et être prêts à faire face aux critiques. » Évidemment, cette attitude rébarbative aux concours, à tout le moins ambivalente, ne reflète pas une mentalité généralisée dans la relève. Une majorité essaie de se tailler une place dans le showbiz par le biais des concours.

L'accès aux grands festivals québécois fut aussi abordé lors des rencontres de février. « Les festivals, a fait observer Jean-Robert Bisaillon, ça anéantit ce qu'il pourrait y avoir dans les salles. Et les petits groupes n'auront pas de visibilité aux yeux des journalistes s'il y a des gros noms à l'affiche de ces festivals.

« Les organisateurs des différents festivals, particulièrement à Montréal et Québec, ont une idée précise de ce qu'ils veulent, ils ont des équipes payées pour rechercher et recruter les artistes de leur choix. Leurs critères sont basés sur la popularité, la sortie récente d'un disque. Les acheteurs ne veulent pas signer avec des groupes des musiques émergentes malgré la demande du public car leur manque d'organisation les insécurise. Ils s'embarquent avec des groupes encadrés et professionnels car c'est plus facile et c'est plus rassurant. »

Bisaillon n'en pense pas moins que les festivals constituent un tremplin important pour le milieu alternatif. « Il faut se structurer, avoir une approche professionnelle, faire des démarches auprès d'eux, ne pas prendre pour acquis que nous n'y avons pas notre place. Mais on ne *deale* pas avec toi si ton band n'est pas structuré. Les acheteurs de spectacles n'achètent pas si tu ne peux les sécuriser, si tu n'as pas de représentant. »

Dans un troisième temps, l'accès aux grands réseaux et organisations a été abordé au Forum. Si l'on s'en tient au compte-rendu des interventions, les participants au Forum des Musiques amplifiées ne se sentent pas d'affinités immédiates avec les grandes organisations de défense des droits des artistes. La perception de l'UDA et de la Guilde en dit long en ce sens.

Concernant l'Union des Artistes, dit en substance Jean-Robert Bisaillon, « le milieu a l'impression que l'UDA était cachée et complètement absente depuis très longtemps, c'est pourquoi les groupes ont appris à se débrouiller sans elle. » Martin Bouchard, de CIBL, a émis un point de vue encore plus radical, sinon isolationniste : « Les artistes s'organisent déjà sans l'UDA, il est trop tard pour l'UDA. La relève et les syndicats d'artistes, ça ne s'assemble pas ! Est-ce que l'UDA est capable de voir à ce que tous ses membres soient diffusés ? »

Alain Villeneuve, du groupe La Chicane, espère une ouverture de l'UDA à condition que cette dernière partage les risques inhérents au démarrage d'un nouveau groupe ou d'un nouvel artiste : « Si je cotise pour avoir un salaire assuré, ça vaut le coup. J'ai à payer des musiciens que j'engage, qu'il y ait du monde ou non dans la salle. Il y a les frais de location de la salle. Peut-on partager les frais? L'UDA pense à la relève ? Si on partage les risques, je veux bien payer une cotisation. »

À cela, Sylvie Blanchette, avocate à l'UDA, répond en invitant les artistes marginalisés à investir le syndicat. « Il faut que les artistes des musiques amplifiées aillent cogner à la porte de l'UDA pour qu'elle les défende aussi. Il faut négocier des règles adaptées aux nouveaux groupes de la relève. Il est important que le milieu fasse connaître les conditions des artistes des musiques émergentes. »

La Guilde des musiciens, qui représente plus de 3000 musiciens au Québec, a produit à peu près le même effet de méfiance chez les participants du Forum. Lorsque Paul Harwood, son représentant au Forum des Musiques amplifiées, a souligné que les producteurs de disques jugeaient les musiciens par rapport à leur formation professionnelle, il s'est buté au désaccord massif de l'auditoire. Mais Harwood s'est montré ouvert à l'assouplissement des critères d'admission et de cotisation. Il s'est même engagé à faire les démarches nécessaires auprès de l'administration de la Guilde afin d'envisager ces réformes. Tout cela reste à voir.

Sur la question des concerts, d'autre part, les artistes de la relève ont indiqué qu'ils étaient soumis aux conditions posées par les propriétaires de clubs. Prenons le cas de Groovy Aardvark, un cas classique.

« On n'a pas de prix fixe, dit Vincent Peake, chanteur du groupe. Le montant des cachets dépend de considérations diverses, il faut s'adapter. On a besoin d'un agent de tournée après un certain nombre

d'années. Moi, je l'ai fait pendant cinq ans. Mon booking n'a pas toujours été payant car je n'étais pas un homme d'affaires... Les membres du groupe, d'ailleurs, n'ont pas toujours apprécié les ententes que j'avais conclues. Alors, pour continuer à se développer, il nous fallait un expert... capable de négocier des contrats intelligents. »

« Pour l'instant, aucun réseau alternatif de salles n'existe, indique Jean-Robert Bisaillon. Les bars ouvrent et ferment, peu d'entre eux résistent longtemps. Les Foufounes Électriques, c'est l'exception. Il existe tout de même un réseau informel de promoteurs ; Louis Carrière de Indica, Jean-Yves Blais chez MPL/MPV, Dan Webster chez Greenland, c'est tout.

« Les artistes de la relève alternative, conclut-il, sont mal strcuturés, rarement incorporés. Des artistes ne sont que rarement des gens d'affaires...

« C'est pourquoi, ajoute Bisaillon, le FDMA a milité pour la création de quelque chose de permanent comme une association de créateurs avec des services, une structure de concertation et de partage entre les salles, un réseau alternatif montréalais de salles de spectacles qui pourrait être un point de départ pour un réseau québécois. »

7. LA CHANSON QUÉBÉCOISE À L'ÉTRANGER : HORS DU *BLOCKBUSTER*, POINT DE SALUT ?

La pénétration du disque francophone d'Amérique dans le marché français est-elle remarquable ? Pour la pop, dans ses déclinaisons les plus conformistes, si. On soulignera illico le record de ventes battu par Céline Dion avec *D'eux* et *Dion chante Plamondon*, les scores astronomiques de Roch Voisine il y a quelques années, l'inépuisable succès de *Starmania*, le décollage réussi de *Notre-Dame de Paris* et l'actuelle conquête de Lara Fabian. Percées historiques, on en convient. Mais elles sont l'apanage d'un nombre extrêmement réduit de *blockbusters*. Qu'en est-il du reste? Sauf Robert Charlebois, dont la carrière est solidement implantée en terre française depuis l'aube des années 70, bien peu de choses. Hors du *musical* éprouvé ou de la variété légère, hors du *blockbuster*, point de salut ?

La fine fleur de notre chanson a déjà eu la cote, faut-il rappeler. Au cours des années 50 et 60, les Québécois allaient carrément vivre en France et jetaient les bases d'un public qui, pour certains des nôtres, les soutiendrait tout au long de leur carrière. Félix Leclerc, Gilles Vigneault, Pauline Julien et Claude Léveillé avaient réussi à créer un réel engouement. Les ventes de disques n'ont pas vraiment suivi, ces vétérans de notre chanson (particulièrement Gilles Vigneault et Pauline Julien) ont pu néanmoins mener des carrières respectacbles en Europe francophone.

Fin des années 60, Robert Charlebois et Louise Forestier « faisaient peur au monde » à l'Olympia. Une commotion. Et vlan ! dans les standards de la chanson française. L'esprit rock pouvait enfin aller de pair avec la substance chansonnière. Ce qui a donné les ailes d'un ange à Charlebois en Europe. Des ailes plus modestes à Forestier, qui effectue tout de même des tournées régulières là-bas.

Durant les années 70, plusieurs artistes ont suscité un intérêt certain auprès du showbiz et du public français : Diane Dufresne, Fabienne Thibault et Diane Tell ont réussi à y gagner leur vie, sans toutefois grimper au faîte des palmarès européens. Les ventes de disques ont été modestes pour ces artistes.

Au début des années 80, Daniel Lavoie créait une brèche avec son fameux tube *Ils s'aiment* (2,7 millions de *singles*). Le chanteur n'a jamais pu obtenir un succès équivalent depuis lors, bien qu'il ait un « nom ».

Il y a maintenant Dion, Voisine, Fabian, Plamondon. Quatre artistes dans un territoire naturel d'exportation, c'est bien peu. C'est bien la preuve que la mondialisation culturelle ne passe pas, pour l'instant du moins par l'abolition des frontières des nations d'un grand groupe linguistique que l'on nomme la francophonie…

Compte tenu de cet immense marché que constitue la France (dix fois celui du Québec), les ventes des autres pointures québécoises déçoivent. La plupart de nos meilleurs y sont inconnus ou récoltent des succès d'estime.

Richard Desjardins ? Près de 20 000 exemplaires de Tu m'aimes-tu ?

Marie Carmen ? 100 000 exemplaires de L'Aigle noir et puis plus rien.

Jean Leloup ? 85 000 exemplaires de la chanson 1990 et puis plus rien.

Luc de Larochellière ? 150 000 *singles* de *Cash City* et 60 000 exemplaires de l'album *Sauvez mon âme.*

Kashtin ? 78 000 exemplaires du premier album.

Richard Séguin ? 10 000 exemplaires de *Aux Portes du matin.*

Laurence Jalbert, Michel Rivard, Daniel Bélanger, Marjo, Plume, Éric Lapointe, Offenbach, Ginette Reno, Térez Montcalm, Laurence Jalbert, Rude Luck, Jim Corcoran et la Bande Magnétik ont tour à tour généré des succès d'estime dans leur créneau respectif.

« On exporte de l'argent plutôt que du talent, résume ironiquement le producteur Michel Sabourin. Le problème là-bas, c'est la radio. Les puissantes FM (Sky Rock, Fun NRJ, etc.) ne nous admettent pas sur leurs ondes. Nos types de production ne correspondent pas à leurs critères. »

Nicole Bouchard, qui fut longtemps représentante à la commercialisation du produit français au bureau montréalais de la multinationale EMI (et qui vient de fonder sa propre entreprise, le label Mont Real), s'est frappée à un mur lorsqu'elle a proposé des productions québécoises à ses collègues français.

« En ce qui a trait à notre pop, on sent une certaine lassitude des Français Jusqu'à un certain point, je comprends ; les signatures au Québec sont lamentables depuis quelques années. Notre industrie n'a pas fait le saut dans le nouveau rock, le rap, le funk. La leur, si. »

Nicole Bouchard n'a pas beaucoup changé d'avis depuis qu'elle a émis celui-ci (en 1996).

« Il y a un problème de production », estime également Georges Mary, éditeur parisien qui a contribué au succès de Kashtin et de Roch Voisine en France.

« Les artistes québécois, ajoute-t-il, doivent se donner la peine de s'implanter, comme Cabrel l'a fait chez vous. Également, leurs managers doivent savoir comment le showbiz français fonctionne. Ils doivent

savoir quand ouvrir et fermer leur gueule. Vous savez, ici nous sommes entourés de multinationales dirigées par des gens qui protègent leurs fauteuils. Qui rentabilisent des titres de chanson plutôt que des carrières d'artistes. »

En cela, Georges Mary signifie que les règles de conduite et l'éthique des gens d'affaires ne sont pas exactement les mêmes en France et au Québec. Que, par exemple, le moindre irritant peut faire avorter un projet acheminé à l'incontournable filiale d'une multinationale.

Michel Bélanger, propriétaire d'Audiogram, compte sur le renouvellement de nos effectifs artistiques. « Il y a plus d'harmonisation des goûts. Longtemps, la pop française n'avait rien à voir avec ce qui se passait ici et vice versa. »

Selon Pierre Tremblay, propriétaire des Disques Double (Marie Carmen, Nanette Workman, etc.) l'avenir réside dans la coproduction ; lorsque les Français investissent talent et argent avec les Québécois, ils se sentent davantage impliqués. « *Starmania* est certes le meilleur exemple franco-québécois de coproduction », fait-il observer. Voilà pourquoi Tremblay a fait appel à Kevin Organisation (Jean-Jacques Goldman, Anggun, Johnny Hallyday, etc.) pour la réalisation du dernier album de Nanette. Malheureusement, la Québécoise d'adoption n'a pas obtenu les résultats escomptés. Rien à voir avec *D'eux*, réalisé par la même équipe.

Georges Mary voit lui aussi dans la coréalisation une voie à emprunter. « Lorsque Luc Plamondon écrit pour des Français, c'est bien, non ? Pourquoi des paroliers et des réalisateurs français ne feraient-ils pas de même avec des artistes québécois? » questionne-t-il.

Jacques Primeau, manager de Jim Corcoran et de Louise Forestier, compte pour sa part miser sur des marchés secondaires en France. « Pourquoi chercher absolument un succès similaire à celui de Céline Dion ? Un artiste québécois peut choisir d'autres circuits culturels plus marginaux et s'en sortir honorablement. »

À ce titre, Primeau cite l'exemple de la Bande Magnétik, qui a connu une très belle séquence en Europe au cours de la période 1996-97.

« Jusqu'à maintenant, admet Pierre Tremblay, je n'ai pas connu de *success story* là-bas. Au mieux, j'autofinance mes opérations. Je continue à me battre contre des multinationales qui se fichent des carrières, et qui ne travaillent que sur des tubes. Cela dit, mes artistes n'ont pas plus de difficultés en France que tout autre artiste français qui débute. Mon handicap, c'est la distance. »

Entre le Québec et la France, la distance a effectivement de l'importance.

« Pour un groupe, je ne peux payer deux aller-retour en France par année (environ 10 000 $ chaque opération). Je n'ai pas les moyens d'en faire plus », soupire Michel Sabourin.

Depuis des années, les producteurs répètent aux différents paliers gouvernementaux que l'industrie de la culture devrait compter sur une banque plus substantielle de billets d'avion. Mais ça ne bouge pas. »

À l'ADISQ, on est aussi conscient du problème. « Pour qu'un Québécois vende des disques en France, il faut qu'il devienne une vedette... française. Et des visites dans les festivals ne peuvent suffire. Lorsque André Di Cesare a implanté Rock Voisine, il devait se rendre en France une quinzaine de fois dans l'année. », raconte Robert Pilon, vice-président affaires publiques à l'ADISQ.

« Les producteurs québécois, ajoute-t-il, ont compris qu'il leur fallait un véritable partenariat avec le showbiz français. Cela ne suffit pas. Seuls les artistes qui ont remporté un énorme succès au Québec ont les fonds nécessaires pour investir en France. Si tu n'es pas Rock Voisine ou Céline Dion, il te faut trouver l'argent ailleurs. En ce sens, les fonds publics sont absolument essentiels pour implanter un artiste en sol étranger. »

« Pour l'instant, l'aide gouvernementale à l'exportation de la chanson se limite à ces quelques centaines de milliers de dollars. C'est complètement ridicule », pense Robert Pilon.

Constat d'échec ?

« Il s'agit toujours de notre marché naturel d'exportation. Si je peux réussir à implanter un seul de mes artistes, j'aurai démontré que c'est possible », réplique Michel Sabourin. Ses collègues ne comptent pas non plus baisser les bras. Mais la tâche est considérable. Pour sortir du cercle vicieux du petit marché, et connaître une véritable expansion en France sans être un plus grand dénominateur commun, les artistes québécois et leurs producteurs ne sont pas sortis de l'auberge.

7.1 La perception française

Jean-François Michel, secrétaire général du Bureau européen de la musique, décrit à sa façon le malentendu entre les showbiz français et québécois.

« Depuis Charlebois, les Québécois n'ont rien réussi de grandiose, sauf en variété légère. Seul Luc Plamondon a établi des ponts avec Michel Berger dans le cadre de *Starmania*. Le reste ? Succès d'estime pour Fabienne Thibault au début des années 80, pour Diane Dufresne, pour Diane Tell, pour Jean Leloup.

« Nous voyons apparaître en France de nouvelles tendances très fortes et qui s'exportent ; la techno, la *dance*, le rap, la world music qui aide la chanson française par ricochet. Et ça pour nous, c'est très utile. Ça au Québec, on ne le voit pas en ce moment. »

Si le Québec devenait plus actif aux États-Unis, par ailleurs, les Français seraient d'autant plus intéressés à travailler à leurs côtés. Mais il y a beaucoup de travail à accomplir. Plein de fausses idées, plein de faux clichés, les gens ne se comprennent pas parce que les Français croient ceci, les Québécois croient cela. Donc à mon avis, c'est uniquement par une bonne relation de travail, une bonne connaissance des spécificités et des différences qu'on pourra ramener un travail de coproduction, de distribution. Un travail de synergie tout court.

Henri Bellolo, propriétaire de Scorpio, un des plus puissants labels indépendants en France, voit dans cette difficulté des Québécois à percer le marché français une attitude bien... française. « La frilosité des producteurs indépendants français, fait-il remarquer, tient au fait qu'ils n'ont pas appris à voyager et se sont trop concentrés sur l'Hexagone. Un producteur comme George Mary a réussi parce qu'il a une envergure internationale. Donc le conseil que nous, les vétérans donnons aux jeunes, c'est de sortir de la France. Restez francophones, mais sortez de la France, allez voir ce qui se passe au Québec, en Belgique, dans tous les pays de la francophonie. »

7.2 Les Français sur nos palmarès ?

En ce qui a trait à notre présence sur le marché français, la perception des cousins est tout autre que la nôtre. Généralement, on a plutôt l'impression que les Québécois sont TRÈS présents dans le showbiz français. Et dans l'autre sens de la grande mare ? Qu'en est-il ? Avons-nous l'impression d'être envahis ? Difficile de quantifier, pour l'instant, mais une simple observation des meilleures ventes illustre la faible pénétration du produit francophone émanant de l'étranger.

Voyons voir les 40 meilleurs vendeurs en 1997 :

TABLEAU 7.1
LES MEILLEURS VENDEURS ÉTRANGERS FRANCOPHONES AU QUÉBEC EN 1997

En troisième position, *Cap enragé* de Zachary Richard, from Louisiana. En douzième place, *Les grands succès* de la Compagnie Créole. Bon pour le moral...
En 19e, *20 ans déjà* de la formation suisse Alain Morisod & Sweet People.
En 26e, *Les grandes chansons & le sentier...* d'Alain Morisod et Sweet People.
En 22e, *Schroumpfs Party 2*, première apparition française.
En 29e, *Dans ma chair* de Patricia Kaas.
En 30e, re-Morisod : *Mélodies pour toujours*, rien de moins.
En 32e, *40 Chansons d'or* de Charles Aznavour,
En 33e *Les Grands moments* de Michel Sardou.

Ce qui fait un grand total de... 3 artistes français sur 40 !

TABLEAU 7.2
LE TOP 100 FRANCOPHONE EN 1997 : LA PLACE DES ÉTRANGERS FRANCOPHONES (*SINGLES*)

6e place : Patrica Kaas (*Quand j'ai peur de tout*)
11e : Teri Moïse (*Les poèmes de Michelle*)
16e : Khaled (*Aïcha*)
18e : Axelle Red (*Rien que d'y penser*)
26 et 28e : Francis Cabrel (*Assis sur le rebord du monde* et *Les Passantes*)
33e : Zachary Richard (*La Ballade de Jean Batailleur*)
36e : Liane Foly (*C'est bon d'aimer*)
40e : Julien Clerc (*Assez, assez*)
47e : Pascal Obispo (*Personne*)
48e : De Palmas (*Comme ça*)
62e : Zachary (*Au bord de Lac Bijou*)
64e : De Palmas (*Mary Jane*)
70e : Ophélie Winter *(Shame on You)*
80e : G-Squad (*Bébé*)
81e : Stephan Eicher (*Oh Ironie)*
84e : Indochine (*Drugstar*)
94e : Sinclair (*L'Épreuve du temps*)
98e : Zazie (*Zen*).

Ce qui constitue un total de 15 chansons de France sur 100.

Voyons voir maintenant les résultats des Victoires de la musique qui récompensent les artistes de la dernière année. L'interprète masculin de l'année est Florent Pagny, l'interprète féminine de l'année est Zazie, le groupe de l'année est Noir Désir, l'album de l'année est celui de I AM (*L'École du micro d'argent*), la révélation de l'année est Lara Fabian, l'album *dance* de l'année est celui du d.j. Laurent Garnier, la Victoire du plus grand nombre d'entrées pour un spectacle en 1997 a été décerné à Eddy Mitchell...

Sauf pour I AM (*L'École du micro d'argent* s'est vendu à plus de 40 000 exemplaires au Québec) et Florent Pagny (35 000 exemplaires de *Bienvenue chez moi*), aucun de ces artistes n'a obtenu un réel succès au Québec. Bonjour le mutualisme...

Sauf Francis Cabrel, Patrick Bruel, Patricia Kaas ou Daran (qui ne marche même pas en France), sauf les *has been* de la chanson francophone européenne (Morisod, Dick Rivers, Sardou...) les artistes consacrés en France depuis 20 ans obtiennent peu ou pas de succès ici. Ni Alain Souchon, ni Michel Jonasz, ni Étienne Daho, ni Alain Bashung (à l'exception d'une vingtaine de milliers d'exemplaires de l'album *Osez Joséphine*), ni Jean-Jacques Goldman, ni Mylène Farmer (à l'exception des 35 000 exemplaires *d'Anamorphosée*), ni Zazie, ni Vanessa Paradis, ni Stéphane Eicher, ni les Rita Mitsouko, ni Johnny Hallyday, ni Eddy Mitchell, ni Noir Désir, ni les grands groupes rap (Assassin, NTM, Ministère Amer et même Solaar) ne dépassent la dizaine ou la vingtaine de milliers d'exemplaires vendus.

Lorsque c'est le cas, leurs promoteurs crient victoire ! Pour vous dire que leurs attentes sont bien petites... Pourquoi croyez-vous que Renaud ne tourne plus au Québec ? Parce qu'il a le sentiment de n'y donner que des coups d'épée dans l'eau. Qu'y vendre 15 ou 20 000 albums après y avoir fait plusieurs tournées, après y avoir accordé des dizaines et des dizaines d'interviews (alors qu'il boycotte carrément les médias français), c'est sympa pendant une certaine période, mais ça finit par être frustrant. Si Renaud a démarré en lion sur le territoire québécois, ce n'est plus le cas. Pourquoi Michel Jonasz n'est pas la star qu'il devrait être normalement ? Parce que sa musique n'a pas été diffusée, parce que le travail de promotion des multinationales n'a été fait que tout récemment.

Chez les Québécois on constate donc une attitude similaire à celle des Français : notre showbiz et son marché choisissent des artistes hyper *crossover* et s'intéressent plus ou moins au reste de la chanson. Il existe donc quelques milliers de francophiles consommateurs de disques et de spectacles qui font un triomphe aux artistes susmentionnés. Mais jamais ces vedettes consacrées en France ne créent de véritables brèches sur nos palmarès.

Il y a quelques années c'était encore pire. Les multinationales fonctionnaient toutes à partir de Toronto, et les choix de sortie se faisaient là-bas. Imaginez un anglo de Toronto décider pour un artiste français. Mais la fondation de BMG-Québec ainsi que du bureau montréalais de Barclay-Polydor (propriété de Poly Gram), sans compter l'embauche d'employés pour le produit français chez WEA, EMI, Virgin, Sony ou MCA/Universal a amélioré un tant soit peu la situation. Malgré ces louables réformes, on est encore loin du mutualisme... Souvent, les employés des multinationales ne sont pas de vrais connaisseurs de chanson française, se montrent plutôt fermés à tout ce qui provient de l'Hexagone. Souvent, on se limitera à déclarer (et ce, avec raison) que les Français ont longtemps refusé d'effectuer les tournées de promotion essentielles à la mise en marché de leurs albums.

Pour Gilbert Ohayon, grand patron de EMI France, « il y a plus une envie des Québécois d'exporter en France qu'une envie des Québécois de s'occuper d'artistes français. Les Québécois sont plutôt fermés aux Français. Les Québécois ont le réflexe de l'exportateur. Alors que chez vous, il n'y a pas beaucoup de gros vendeurs français. »

Et il renchérit durement : « Je trouve que la façon dont le marché du disque est organisé au Québec fait penser à une famille où tout le monde s'est mis d'accord pour bien garder le gâteau et interdire l'entrée à tout partenaire. Par voie de conséquence, le marché est en train de se scléroser, sinon de s'autodétruire. C'est décevant. Il y a des subventions et des aides, et ça joue contre eux... C'est trop facile pour ceux qui sont en place. »

« Alain Bashung ou Mylène Farmer n'ont que des succès d'estime au Québec. Il y a Cabrel qui réussit bien chez vous, mais pour le reste... Les goûts canadiens ne concordent pas obligatoirement avec les goûts français.

« Nous avons un problème avec la pop québécoise, sauf pour le *easy listening*. Il faut dire que Céline Dion se met à cartonner en France le jour où elle chante des chansons... françaises. Tout à coup, elle travaille avec Goldman qui connaît et comprend le marché français, et qui va lui faire des chansons qui correspondent aux Français.

« Le produit québécois, s'il a du mal à marcher en France, c'est qu'il est trop populaire pour nous. Trop *crossover* pour nous. Il ne l'est pas trop au Canada parce que le *crossover* y est une condition d'existence. »

Lorsqu'on explique à Pascal Nègre qu'il existe une nouvelle pop québécoise qui déroge des normes établies, il s'en réjouit. Mais il attend les bandes-maquettes !

« Moi je n'ai pas reçu de producteurs canadiens jusqu'à maintenant, sauf Lara Fabian. Qu'ils viennent nous voir. Pour nous, la majorité de la variété canadienne-française, c'est une variété de la fin des années 70. Soyez plus modernes et nous serons prêts à y aller. »

Cathy Biton, a grandi aux USA, mais est de culture française. Elle est venue à plusieurs reprises au Québec avec des artistes français. Elle dirige actuellement Barclay, label mythique s'il en est. « C'est frustrant pour tout le monde, ce mutualisme déficient. Plusieurs artistes français ont le sentiment que les Québécois ne s'intéressent pas à ce qu'ils font. Par ailleurs, la musique française touche la Belgique et la Suisse, par le biais des chaînes de télévision et des radios. Mais chez vous, c'est vraiment particulier, et je ne sais pas quoi faire.

« On a l'impression qu'au niveau du disque il faut faire quelque chose, mais on constate que plusieurs artistes français sont joués à la radio... et que rien n'y fait. Parfois, le marketing n'est pas suffisant, peut-être que les magasins sont réticents... C'est quand même désolant de voir la place à Montréal qu'a la musique française dans les grands magasins. Ça frappe, ça saute aux yeux. On aimerait souvent que les artistes français puissent tourner au Québec mais, sauf dans le cas des festivals, il n'y a pas beaucoup d'occasions pour y aller. Quand on constate le peu qu'on arrive à exporter au Québec, c'est quand même incroyable. C'est plus facile d'exporter dans un autre pays étranger qu'au Québec ! »

On doit conclure (provisoirement, on l'espère) que le mutualisme dans la chanson francophone se limite à la consommation massive d'un nombre restreint de grandes vedettes nationales. Et que ces échanges devront tôt ou tard s'élargir à des tendances plus pointues. Voilà une condition essentielle à la diversification de la chanson francophone d'Amérique. Voilà une condition essentielle à l'érection d'une francophonie dynamique dans un contexte de mondialisation, une francophonie où circule la création chansonnière dans toutes ses déclinaisons.

7.3 Les Colocs : un cas d'espèce

La mésaventure des Colocs avec l'aile française de la multinationale BMG illustre bien le contentieux Québec-France en matière d'échanges pop. Rappelons-nous les faits...

Octobre 1993. C'est soir de gala au théâtre Capitole. Les Colocs raflent quatre Félix à la grande soirée de l'ADISQ. À peine connue jusqu'alors, la formation se voit promise à un avenir brillant. De grosses légumes de chez BMG France, filiale de la multinationale allemande qui endosse le groupe, jubilent dans les coulisses, aux côtés de leurs partenaires québécois. Non seulement les Colocs squatteraient la cime du palmarès national, mais encore escaladeraient-ils celui des cousins. Lalalèreu !

Six mois plus tôt, les Colocs avaient signé chez BMG Québec avec promesse d'une sortie de chacun de leurs albums en terre française. « Sinon, on n'aurait jamais conclu une entente avec une multinationale », affirme Raymond Paquin, manager du groupe québécois.

Quelques mois plus tard, Christian Hergott, chargé de mener à bien le dossier des Colocs en France sur l'étiquette Ariola (propriété de BMG), quitte l'entreprise. Le dossier Colocs rebondit alors sur le bureau d'Antoine Souschany, patron de RCA, l'autre label de BMG. Or, ce dernier *haït* carrément les Colocs, selon les dires de Paquin.

Pendant l'année qui suit, on ne répond plus aux lettres de Paquin. Ni Souschany ni Bernard Carbonez, le grand patron de BMG France qui avait promis mer et monde aux Colocs. Un peu plus tard, le numéro 1 de BMG France est aussi remplacé à la tête de l'importante filiale.

Automne 1994. Raymond Paquin demande à Bob Jamieson, président de BMG Canada et BMG Québec (Ian Tremblay est alors directeur général de l'aile québécoise) de libérer les Colocs de leur contrat en France. Jamieson refuse, de peur que l'album suivant décolle en Europe.

Le groupe québécois se produira au Pigall's en décembre 1994. Succès total. Des partenaires se montrent intéressés ; George Mary (qui s'occupe de Roch Voisine en France) serait le sous-éditeur, Rosaire Archambault étant déjà l'éditeur. Patricia Moreno, assistante d'Antoine Souschany, assure qu'une première chanson des Colocs sera lancée en février.

Février, mars, avril... nada.

Azimuth (le tourneur français des Colocs, associé au producteur Michel Sabourin, producteur québécois des spectacles des Colocs) organise ensuite une tournée d'une dizaine de concerts au printemps 1995. Souschany pique une crise au manager des Colocs :pas question qu'un Québécois lui impose des dates de concerts. Raymond Paquin annule la tournée.

Les Colocs débarquent. Le disque n'est toujours pas sorti. George Mary et Raymond Paquin rencontrent Souschany. Ce dernier garantit que BMG France bougera. Par la même occasion, Paquin présente à ses partenaires français le deuxième disque des Colocs, *Atrocetomique*. Souschany se montre déstabilisé par une seconde sortie d'album, alors que la première n'a pas encore vraiment eu lieu...

Pour février 96, Azimuth déniche un tremplin idéal pour les Colocs : l'Européen de Paris, une salle cruciale pour la relève. Souschany avait encore *bluffé*, constate Paquin. Vu la quasi-absence de disques dans les bacs des boutiques parisiennes, Azimuth est obligé d'annuler le concert.

Peu après, Antoine Souschany est mis à la porte. Hervé Lasseigne le remplace et croit que les artistes québécois devraient être produits par des Français, non par BMG Québec. Tremblay l'envoie paître. En mesure de représailles, il refuse de sortir au Québec tous les produits BMG France – sauf Patrick Bruel. Puis Raymond Paquin reçoit une lettre signifiant qu'on ne veut plus des Colocs chez BMG France.

Raymond Paquin somme BMG Canada de libérer les Colocs. Nouveau coup de théâtre. Le patron de la filiale canadienne de BMG quitte Toronto pour New York. Bob Jamieson est alors remplacé par Paul Alofs, qui congédie illico Ian Tremblay. Le conflit juridique qui s'engage entre BMG Canada et l'ex-patron de BMG Québec gèle de nouveau le dossier des Colocs.

Avril 1996, le groupe fait un tabac au Printemps de Bourges sans le soutien de l'étiquette de disques. « Si je n'arrive pas à une entente satisfaisante d'ici la fin du mois, je poursuis BMG. En France, au Québec, au Canada », tonne Raymond Paquin. A-t-il obtenu gain de cause ?

Pour Hervé Lasseigne, ex-président de BMG France (il a récemment quitté son poste), les problèmes de communication entre BMG France et BMG Québec, qui ont eu pour conséquence l'exclusion des Colocs, c'est du passé. Il en va de même dans l'autre sens. Alors pourquoi les Colocs, qui avaient vendu 75 000 albums au Québec, ne sont-ils toujours pas admissibles ?

« On en a beaucoup discuté avec eux, mais par rapport à la chanson québécoise, il y a des problèmes de *lyrics*. La qualité des textes est différente. Il y a une naïveté ou une simplicité dans un certain nombre de textes québécois qui n'est pas comprise. Le contraire est aussi vrai. Il y a des artistes qui ont des scores énormes en France et qui ne disent rien du tout à nos partenaires québécois. Qui ne marchent pas du tout.

« La deuxième chose, notamment pour un groupe de rock, les tendances ne sont pas tout à fait les mêmes. Le Québec est souvent en réaction par rapport à la culture anglo-saxonne alors qu'en France ce n'est pas du tout le cas. Cette espèce de protectionnisme culturel est en train de disparaître. Il n'y a pas du tout cette manie. Donc, aujourd'hui, on a intérêt à copier les Américains, et je ne suis pas sûr que ce soit le cas au Québec.

« En ce sens, les Colocs, c'est pas une musique qui nous convenait. En revanche, on essaie quelques artistes québécois, comme Sylvie Paquette. Je ne sais pas si elle va réussir, mais elle est une des artistes sélectionnés. On travaille aussi sur France D'Amour...

Est-ce à dire, monsieur Lasseigne, que les barrières culturelles sont plus grandes entre la France et le reste de la francophonie qu'entre les cultures régionales anglophones dans le monde (Écosse versus Texas, par exemple) ?

« Les traditions, répond-il, sont très ancrées, et moins tolérantes dans la francophonie. Mon point de vue sur les artistes francohones non français, c'est justement de dire qu'il me faut en identifier quelques-uns qui ont une vraie personnalité (par rapport à ma perception) pour ensuite les défendre. N'en demeure pas moins que… même Lara Fabian a du mal à franchir le cap. »

C'était quelques mois avant la consécration de Fabian sur les palmarès français. Avant l'obtention de sa Victoire de la révélation de l'année. Pour vous dire que les perceptions françaises n'ont rien d'homogène... Et qu'il faut trouver les bons canaux pour améliorer les rapports commerciaux entre protagonistes français et québécois de la pop.

« Nous n'allons certainement pas empêcher un artiste français de travailler au Québec, tout comme en Belgique ou en Suisse. La stratégie qu'on a, cependant, c'est de se concentrer sur un certain nombre d'artistes qui sont capables de faire le trou dans leur propre marché. Je réussis au Québec, je vais peut-être avoir le droit de sortir en France. J'aurai alors le soutien des autres territoires francophones. On peut alors mettre des moyens significatifs à la portée des artistes qui ont réussi dans leur propre marché, leur propre pays d'origine. Ce qui est vraiment important, c'est qu'on ne réussit à implanter un artiste que s'il y a un vrai support. Par rapport à ça, on ne peut le faire qu'avec des artistes qui ont réussi à atteindre une qualité de production et d'interprétation dans leur pays d'origine. »

Pour Robert Pilon de l'ADISQ, l'import-export Québec-France n'est pas une nécessité absolue. « Il faudra un jour admettre que le Québec et la France sont deux pays différents. Qu'un artiste québécois ne doit pas absolument s'exporter. Si certain y arrivent, tant mieux. Mais qu'une Marjo ou un Éric Lapointe n'y arrive pas (ou n'y soit tout simplement pas intéressé), *so what ?*

***Indeed*, l'import-export n'est pas une nécessité absolue. Plusieurs artistes établis dans leur marché domestique peuvent très bien y prospérer sans s'exporter. Or, un nombre croissant de jeunes artistes pourraient s'implanter des deux côtés de l'Atlantique… et ne peuvent accéder aux circuits nécessaires à leur implantation. D'où la nécessité de revoir la circulation des biens culturels (la chanson, dans le cas qui nous occupe) dans la francophonie entière.**

8. LA POP QUÉBÉCOISE À L'HEURE DE LA MONDIALISATION

8.1 À Montréal, une relève rock planétaire... et bilingue

Haig Vartzbedian est d'origine arménienne. Parfait bilingue, de culture anglophone, il vit à Montréal, mais travaille régulièrement.

Vincent Peake est le chanteur de Groovy Aardvark, formation rock et alternative d'ici, parmi les plus prometteuses. Une des rares qui puissent prétendre remplir les salles québecoises en ces temps difficiles pour notre showbiz.

Groovy Aardvark est d'expression bilingue et d'appellation anglaise ; le contenu du dernier album (*Vacuum*) comportait quatre chansons francophones... sur quatorze. Vincent Peake et ses comparses admettent, pourtant, avoir voté OUI au dernier référendum portant sur la souveraineté du Québec !

Antinomique ? A l'image d'une tendance, à tout le moins.

« Nous sommes nationalistes, mais le Québec est un trop petit marché pour notre musique. Et nous ne pouvons compter sur la France pour faire carrière. Là-bas, on a du mal à se faire comprendre ; nos chansons en français sont exprimées en joual. Or, le joual va très bien avec le rock ; c'est une langue bizarre et unique. »

N'en demeure pas moins que l'on doit considérer les québécismes les plus savoureux de Groovy Aardvark comme l'ornement... d'une approche anglo-saxonne. Et ce groupe est loin d'être le seul à proposer un tel contenu bilingue. Pour constater l'ampleur du phénomène, vous n'avez qu'à assister aux concerts de la ronde préliminaire du Festival Polliwog, plate-forme par excellence de la relève rock et alternative – présentés chaque mardi au Café Campus.

« Depuis trois ans, environ 70 % des bandes-maquettes proposées au Polliwog sont de contenu anglophone. Dans le 30 % qui reste, plusieurs sont bilingues, bien que le français ait tendance à reprendre du poil de la bête depuis deux ans », observe Martyne Prévost, fondatrice de l'événement qui fut associé à Radio Énergie (CKMF) et MusiquePlus. Jusqu'à ce que CKMF fasse marche arrière, question musique alternative.

En 1996, Martyne Prévost ne croyait pas que cette proportion français/anglais (disproportion ?) serait à la veille d'être inversée, avant de légitimer la démarche des groupes qu'elle endosse. « Je n'ai jamais senti qu'ils refusent de créer du matériel francophone. Ils craignent plutôt de ne pas percer en optant pour les

genres de rock qu'ils préfèrent. » Deux ans plus tard, Martyne Prévost a compris que les règles de diffusion et les critères de l'ADISQ en ce qui a trait au contenu francophone (minimum de 80 % pour être éligible à la majorité des Félix) conduiraient un groupe comme Groovy Aardvark à séparer les démarches linguistiques. Un album français sera bientôt lancé.

8.2 L'accès aux ondes radiophoniques

Pour Martyne Prévost, donc, le choix de l'anglais chez les groupes alternatifs était d'abord le réusltat d'un refus de l'accès aux ondes. « Il y a six ans, relate-t-elle, il était tout à fait impensable de fonder un groupe francophone dans l'esprit de Soundgarden et d'espérer une radiodiffusion décente. Par la suite c'est devenu plus envisageable. Nous en sommes aux premiers balbutiements, mais il y a plus d'espoir que le produit francophone alternatif ou rock puisse tourner à la radio. »

Outre cette crainte de ne jamais jouer sur les puissantes radios commerciales, la mondialisation de la culture, la progression de l'anglais comme langue de communication internationale et la présence importante des anglophones sur ce territoire conduisent les jeunes à un bilinguisme de faits (et non d'intention). La démarche n'a rien de politique, elle résulte d'une volonté toute simple de communiquer. Volonté peut-être naïve (à moyen ou long terme, l'adoption de référents anglais conduit-elle à une relative assimilation ?)

« Notre réalité culturelle est bilingue à Montréal, qu'on le veuille ou non, tranche Martyne Prévost. Pour un groupe, je ne vois pas de problème à envisager deux types de carrière. Une ici en français et une ailleurs en anglais. »

La prédominance de l'anglais est aussi le cas de Grim Skunk, l'autre groupe-phare du nouveau rock montréalais, dont le dernier album s'intitule ***Meltdown***. Deux chansons sur seize y sont entièrement écrites en français.

« Nous visons la planète dans sa globalité », soutient Franz Schuller, chanteur et guitariste du groupe.

« Plutôt que de voir un groupe se brûler par le biais d'un tube radiophonique, ou de le voir se concentrer sur un seul territoire, je préfère vendre quelques dizaines de milliers d'albums dans chaque ville impo rtante du monde », corrobore feu Simon Galipeau, manager du groupe Grim Skunk – décédé tragiquement il ya quelques mois.

« Notre choix linguistique est aussi représentatif de ce que nous sommes, tient à préciser Franz Schuller ; Peter Edwards et Joe Evil, les deux autres compositeurs, sont vraiment anglo-saxons, et moi je suis de

culture vraiment bilingue (mes parents proviennent des deux cultures) ; lorsque j'écris, je me laisse aller dans la langue qui vient naturellement. Il faut rester honnête avec soi-même. »

Le groupe de rock dur Obliveon, par ailleurs, interprète aussi quelques chansons en français ; le gros du répertoire est anglophone. B.A.R.F., le plus corrosif d'entre tous, est aussi bilingue d'adoption.

Contrairement à ce qui était observable à l'époque de la vague post-référendaire d'il y a dix ans (au milieu des années 80, tous les groupes pop de Montréal s'exprimaient en anglais), les nouveaux rockeurs ne font pas unilatéralement défection quant au fait français ; Monsieur Toad, Féroce FÉTA, les Secrétaires Volantes, Banlieue Rouge ou TSPC misent exclusivement sur un répertoire interprété dans la langue officielle du Québec.

D'autres formations optent pour un deuxième album en anglais après en avoir lancé un premier en français. C'est le cas de Rude Luck, formation pop au personnel multiculturel, qui n'a jamais obtenu de réel succès de masse. Vu l'impact très modeste du groupe (n'ayant pu investir les circuits anglo-américains), Rude Luck envisage un prochain disque en français – et Luck Mervil est embauché pour le nouveau *musical* de Plamondon-Cocciante, *Notre-Dame de Paris*. Le groupe Too Many Cooks, de son côté, est aussi passé de l'anglais au français, puisque son marché naturel était francophone. Ses membres ont fait ce choix voyant une ouverture récente du côté de la FM francophone.

8.3 Une période incroyable

« Nous sommes nés de la dernière pluie, lance Luck Mervil, chanteur du groupe Rude Luck. Nous traversons une période incroyable. Tout se passe très rapidement, plusieurs créateurs de mon âge (la vingtaine) sont branchés sur Internet. Chez soi, on peut savoir ce qui se passe partout dans le monde. Ce monde s'est passablement rétréci dans notre imaginaire.

Cette fenêtre sur l'univers mène Luck Mervil et ses collègues à s'exprimer dans plus d'une langue : « Ailleurs, indique l'artiste d'origine haïtienne, les jeunes groupes pop font comme nous ; Français, Italiens, Allemands et autres chantent dans leur langue, mais aussi en anglais. »

La mondialisation des cultures ne signifie pas l'effritement de l'identité, croit en outre Mervil. « On se mondialise et, en même temps, on prend davantage conscience de la spécificité des cultures. Il y a 40 ans, un gars a brûlé son passeport, se déclarant citoyen du monde et incitant tout le monde de faire comme lui. La démarche, à l'époque, était illusoire. Aujourd'hui, elle est envisageable. »

Pour ainsi vivre de leur musique, Groovy Aarvark, Grim Skunk, Rude Luck et plusieurs jeunes artistes de la communauté pop-rock refusent d'admettre le *crossover*, dénominateur obligatoire à tout artiste québécois qui veut obtenir un succès de masse sur ce territoire. Marjo et Gerry Boulet, rockeurs de la première heure, ne se sont-ils pas rendus célèbres en diluant leur rock ?

8.4 Comment s'adapter aux marchés étrangers ?

Comment investir le marché international sans nier ses origines ethniques, voire sa langue d'expression ? Comment s'adapter au contexte culturel planétaire, dont l'ordre est défini en bonne partie par le monde anglo-saxon ? Comment éviter le diagnostic d'aliénation culturelle en optant pour une telle démarche ?

Chose sûre, une portion croissante d'artistes francophones d'Amérique envisagent de percer à l'extérieur de nos frontières, sinon de la francophonie. À l'instar de Céline Dion, on voit grand, de la pop légère des Lara Fabian, Roch Voisine ou Julie Masse au funk-reggae-rock de Rude Luck en passant par le métal hurlant d'Anonymus ou la soul-pop des Soul Attorneys.

« Les jeunes artistes et le jeune public n'ont pas les mêmes frontières que leurs aînés ayant vécu l'âge d'or du nationalisme québécois. D'autant plus que l'économie ne se porte pas très bien... Il faut alors aux jeunes groupes des débouchés à l'extérieur du Québec. Et la France n'est pas l'unique solution. Les Français ont des problèmes à s'implanter sur leur propre territoire ! », pense André Di Cesare, propriétaire des disques Star qui fut associé de près au succès de Roch Voisine chez les cousins de l'Hexagone.

Ainsi donc, des producteurs qui font normalement dans la pop francophone se mettent à lorgner l'anglophone : Pierre Dumont, propriétaire de Zéro Musique (Luc de Larochellière, François Pérusse, etc.), espérait conquérir le Canada anglais et plus encore avec le groupe anglophone Likwid, endossé par le distributeur MCA. Pierre Gendron, propriétaire des disques Tox, a fait de même avec Fleshpaint, un groupe d'Ottawa qui lançait un premier album il y a quelques jours. Aucun n'a réussi…

« Le seul moyen de survivre à long terme, pense Pierre Gendron, c'est de s'exporter. Après avoir conquis 100 000 personnes au Québec, peux-tu répéter l'exploit une vie durant ? C'est comme si tu demandais à un label indépendant américain de vendre 5 millions d'albums par an. Mais au Québec, un indépendant est condamné au succès… ce qui est impensable à long terme. »

N'est pas Ginette Reno qui veut, effectivement...

Mario Lefebvre est l'un des principaux acteurs du disque québécois. Il fut longtemps à l'emploi de la multinationale CBS, rebaptisée Sony Musique depuis son rachat par le géant nippon. Il fut en contact avec

nombre de vedettes endossées par cette méga-entreprise du disque et du divertissement de masse – Michael Jackson, Bruce Springsteen, etc. Lefebvre fut aussi à l'origine du processus d'internationalisation de Céline Dion, œuvrant de concert avec Vito Luprano, dépisteur en chef chez Sony Musique, devenu l'un des vice-présidents de l'aile canadienne.

Maintenant directeur national de la distribution exclusive chez Sélect-Musicor-GAM, le plus important distributeur de disques indépendant au Québec, Mario Lefebvre œuvre pour une firme entièrement contrôlée par ces capitaux d'ici. On le devine très fier de sa langue, de sa culture et de la force du showbiz québécois. Les scores des Lara Fabian, Bruno Pelletier, Daniel Bélanger, Dubmatique, Noir Silence, Jean Leloup ou Kevin Parent l'excitent au plus haut point.

« Le Québec est une pépinière de talents, affirme-t-il sans ambages. Le rendement per capita y est nettement supérieur à la moyenne mondiale. Notre complexe d'infériorité, en ce sens, est appelé à disparaître. »

Mario Lefebvre est de ceux qui ne voient pas de contradiction entre santé de la culture francophone d'Amérique et internationalisation à l'anglaise. « Il nous faut, indique-t-il, trouver des façons d'en profiter. Et il ne faut surtout pas penser qu'on puisse le faire seul. Lorsqu'on apprend à travailler à l'étranger avec les personnes-clés, le talent finit toujours par passer. »

L'exemple le plus probant de cette voie d'accès à la notoriété internationale demeure celui de Céline Dion.

La mégastar est devenue la plus importante vendeuse de disques sur terre depuis les 30 derniers mois, affirme-t-on chez Sony Musique, avec qui elle est associée : 70 millions d'exemplaires de ses albums, dont plus de huit millions enfrançais (*D'Eux* a établi un record de tous les temps), ont été consommés ! *Let's Talk About Love ?* 17 millions. Chez Sony, on affirme que la trame sonore du film *Titanic*, écoulée à plus de 10 millions d'exemplaires, est liée à la chanson *My Heart Will Go On*, interprétée par Céline Dion. Le deuxième album réalisé par Goldman est sorti en septembre… Et pourquoi pas un Christmas album ? Ou un *live* en tournée 1998-99 ?

« Céline a un avantage extraordinaire : elle chante dans les deux langues, et s'adapte à chacun des marchés de la planète. Les ventes de ses disques aux États-Unis ne sont pas les plus considérables, mais l'addition de celles-ci dans les différentes parties du monde la positionne au sommet », explique fièrement René Angelil, son époux-manager.

L'homme refuse carrément de considérer la chanteuse comme une artiste docile ayant embrassé aveuglément le modèle américain. « Céline n'est pas une suiveuse, soutient-il. Au début de sa carrière aux

États-Unis, d'accord, elle a fait ce qu'on lui a dit de faire. Mais au fur et à mesure qu'elle a progressé, elle a pris de l'assurance, elle a fait les choses autrement. »

Pour Angelil, faire les choses autrement signifie user de stratégies différentes des Américains lorsqu'il s'agit de conquérir un marché. Dans cette optique, un travail de fond a été accompli au Canada anglais, aux USA, dans chacun des pays européens, sans compter le Japon et l'Australie.

Lorsque Céline Dion enregistre aux USA, elle œuvre de concert avec les pointures de la production pop nord-américaine (David Foster, Humberto Gatica, Dianne Warren, etc.). Lorsqu'elle enregistre en français, elle fait appel aux plus influents auteurs, compositeurs et producteurs implantés dans l'Hexagone, Jean-Jacques Goldman en tête de file.

Cela ne suffit pas à Céline-la-conquérante. Une version hispanophone de *All By Myself (Sola Otra Vez)*, enregistrée par la chanteuse il y a deux ans, fut soumise aux représentants de la multinationale Sony en Espagne. Ils se sont montrés ravis. Au point de faire pression pour que Céline Dion amorce une vaste opération dans la péninsule ibérique. « Elle était à la fois heureuse de cette réaction... et apeurée à l'idée d'amorcer une troisième carrière », relate René Angelil.

Et que dire de la séduction du marché japonais. Le manager explique : « Nous avons fait appel à des musiciens connus là-bas pour qu'elle enregistre *To Love You More*, qui deviendrait la chanson-thème d'un téléroman - le tout écrit, produit et réalisé par David Foster. Cette stratégie a porté fruit, elle a vraiment lancé Céline Dion au Japon.

« Pour lancer l'album *The Colour Of My Love*, par ailleurs, les extraits n'ont pas été les mêmes d'un territoire à l'autre : le tube américain fut *The Power Of Love*, le tube européen fut *Think Twice*, le tube asiatique fut *To Love You More*.

« Ma philosophie, conclut Angelil, est la suivante : faire confiance aux gens implantés dans chacun des marchés. Ainsi, nous avons dérogé de la norme : avoir absolument un hit aux USA pour que ça fonctionne ensuite ailleurs. Remarquez que cette façon de faire est encore dominante. D'autres tubes américains obtiendront un impact mondial en ayant suivi la « vieille » méthode. »

Autre fait marquant dans l'épopée de Céline Dion, la percée de son dernier album en français dans les pays non francophones : plus de 200 000 exemplaires *D'Eux* ont été vendus en Grande-Bretagne, sans compter 200 000 autres aux USA. On peut toujours spéculer sur les achats des francophones résidant en sol étranger, n'en demeure pas moins que cet état de fait donne à réfléchir aux détracteurs de la chanteuse. Colonisée, la Céline ? Pas si évident...

Le méga-succès de la Québécoise Céline Dion sur des marchés internationaux n'est pas l'exception qui confirme la règle. De partout, des vedettes nationales émergent, s'apprêtent à déborder de leurs frontières respectives. He Yong et Dou Wei sont des artistes chinois immensément populaires en Asie, idem pour Jacky Cheung de Hong Kong, Yumi Matsutoya du Japon ou Eric Moo de Taiwan. Le groupe brésilien Sepultura est une des formations heavy metal les plus populaires du genre, la chanteuse italienne Laura Pausini est à conquérir l'Europe et l'Amérique latine, ses compatriotes Eros Ramazotti et Andrea Bocelli vendent aussi des disques à la tonne (plus d'un demi-million d'albums de Bocelli au Québec!). On en passe.

Qui, d'entre eux, seront les prochains à conquérir le reste de la planète ?

8.5 En Europe, d'autres façons d'envisager les échanges entre nations

C'était ainsi il y a à peine deux ou trois ans. Vous traversiez la grande mare, vous synthonisiez la FM française, vous visionniez les chaînes musicales spécialisées de la télé européenne, vous absorbiez les propos blasés de quelques branchés parigots quant au passéisme de leur culture nationale. Et vous faisiez le constat suivant : le géant anglo-saxon occupait tout l'imaginaire. Tout ? Non.

La diffusion massive de pop américaine ou britannique sur les ondes européennes n'illustre pas fidèlement la réalité de sa consommation culturelle. Le paysage médiatique, d'ailleurs, est en train de changer ; à Paris comme dans tout le reste de l'Hexagone, l'imposition récente de quotas de diffusion de chanson française à la radio amoindrit cette perception de... colonisation. Partout en Europe, les productions nationales ont gagné beaucoup de terrain là où elles étaient presque réduites à néant. En Allemagne ou en Hollande, elles frôlent désormais les 50 % alors qu'elles ne dépassaient pas les 10 % depuis belle lurette.

Bien que leur santé puisse varier d'un pays à l'autre sur le vieux continent, les cultures musicales nationales doivent ainsi être considérées au premier plan de l'édification de la nouvelle Europe. Les plus gros vendeurs de disques n'y sont plus exclusivement anglo-américains comme ils l'ont été depuis l'après-guerre. Andrea Bocelli ou Laura Pausini, en Europe, c'est beaucoup plus important que Mariah Carey ou Garth Brooks. Et ça ne fait que commencer.

En 1993, 43 % des disques achetés par les Français étaient francophones. En Espagne, la production nationale est favorisée par le public dans une proportion de 30 %. En Autriche, 12 % des enregistrements vendus sont autrichiens. Au Danemark, 26 %. En Finlande, 40 %. En Hollande, 21 %. En Irlande, 40 %. En Italie, 39 %. En Norvège, 24 %. Au Portugal, 15 %. En Suisse, 6 %.

Et voici venir la perspective d'une Europe unie, débarrassée de ses frontières. Et les cultures nationales ? Les jeunes de chaque pays seront-ils tentés de larguer leurs langues respectives... au profit d'une langue commune, c'est-à-dire l'anglais ? Pour l'instant, rien n'est moins sûr.

Pour nombre d'intervenants culturels européens, la chanson à l'échelle planétaire ne signifie en rien la soumission à l'ordre culturel anglo-saxon. S'il y a échange musical entre Italiens, Français, Espagnols et Hollandais, il ne doit pas forcément être conclu sur un dénominateur commun anglophone.

À ce titre, le Réseau-Printemps de Bourges est l'exemple le plus éloquent d'un développement en marge de la mondialisation culturelle à l'anglo-saxonne. Au milieu des années 80, l'équipe du Printemps de Bourges (le doyen des festivals français célébrait son 20e anniversaire en avril dernier) choisissait de décentraliser la sélection des artistes par le biais d'un réseau d'*antennes* régionales. Ces antennes étaient représentées par des professionnels implantés dans tous les départements français. Cinq ans plus tard, le réseau débordait de son cadre national.

« Quand j'ai développé le réseau international, je me suis dit qu'ailleurs, il existait bien des fous comme nous qui voulions aider les artistes », raconte Mustapha Terki, directeur du Réseau-Printemps.

Ainsi 24 *antennes* de Bourges déployées en France, 11 autres sur le globe (dont l'antenne Québec/Nouveau-Brunswick, celle de l'île de la Réunion, de l'Italie, du Portugal, de l'Allemagne, etc.) ont repéré l'auteure-compositrice-interprète Juliette, le groupe vocal belge Zap Mama, les rappers lyonnais de Défendant Notre Cause (DNC), la formation multiculturelle française Marousse (composée entre autres d'ex-membres de la Mano Negra), le groupe rock danois Picnic, le violoncelliste québécois Claude Lamothe, la Montréalaise Lhasa et des centaines d'autres.

De concert avec la multinationale EMI, un label de disques (Découvertes) a été mis sur pied afin d'assurer un suivi avec les artistes s'étant distingués à Bourges. En prime, le Réseau-Printemps a mis au point un judicieux concept de Nuits européennes, qui consiste à présenter une sélection de jeunes artistes dans plusieurs villes du monde. Après avoir été découvertes à Bourges, les formations Sawt El Atlas, Marousse, DNC ou Oneyed Jack se sont produites au Québec (FrancoFolies, Festival d'été de Québec, Coup de cœur francophone, etc.). En Europe, les Nuits européennes organisées par le Réseau-Printemps se tiennent à Cologne en août, à Bruxelles en septembre, à Lisbonne en octobre, à Strasbourg en novembre et à Amsterdam en décembre. Voilà un exemple vibrant de cette nouvelle identité européenne qui s'édifie.

« Compte tenu de notre identité francophone, c'est la notion de coopération qui nous intéresse d'abord. Si les artistes peuvent rentabiliser leurs opérations, tant mieux. Mais, au départ, ce n'est pas une démarche orientée vers le business. »

Évidemment, un tel réseau n'est pas à l'abri des disparités économiques entre les pays riches et ceux en voie de développement. Lorsqu'on est issu d'Afrique de l'Ouest, par exemple, on ne bénéficie pas des même moyens... « au départ, nous étions vraiment emballés par l'idée du Réseau-Printemps, rappelle Abdul Niane, *antenne Sénégal* – désormais exclue du réseau pour des raisons d'ordre professionnel.

« Mais, ajoute-t-il, nous n'avons pas les infrastructures nécessaires pour assurer un suivi. Nous avons un besoin urgent d'aide financière pour mettre en place les industries culturelles en Afrique. Plus souvent qu'autrement, c'est après la mort que le docteur vient. »

« Jean-Pierre Clain est directeur du Centre culturel français en Namibie. Aidés par le Centre, des artistes de ce jeune pays d'Afrique australe (il fut longtemps sous tutelle sud-africaine), viennent au Printemps de Bourges pour y mesurer leurs potentialités. « Là-bas, dit Clain, nous sommes en train de mettre en place une politique culturelle qui permettra aux Namibiens d'avoir accès à la diffusion la plus large possible. Notre action ne consiste pas à ne présenter que des spectacles français, mais plutôt à créer un courant d'échange. Il n'y a pas de désir d'imposer la langue française en Namibie ; nous ne pouvons pas lutter pour un nationalisme à la veille du nouveau millénaire, nous devons plutôt lutter pour que toutes les nations se rencontrent, quels que soient leurs modes d'expression. »

Cette notion humaniste de réseau diffère considérablement de celle des multinationales du disque, qui contrôlent 75 % du marché mondial du disque. Ces immenses entreprises ne favorisent certes pas le même type de circulation de l'information musicale, sauf exception ; très rares sont les artistes nationaux endossés par ces *majors* qui peuvent déborder de leur marché « naturel »... sauf les artistes d'expression anglaise, dont les plus ineptes sont disponibles dans tous les magasins de la planète.

Antenne Hollande au Réseau-Printemps, Marcel Wouter est producteur à Amsterdam. La langue néerlandaise, convient-il, a peu de chances de rayonner à travers le monde. Pourtant... « les groupes hollandais les plus populaires chez nous s'expriment en néerlandais – The Degk, The Scene, Trockenerkecks. D'autres, toutefois, s'expriment en anglais ou dans les deux langues ; certains artistes techno, tels Duke ou Tour Limited, amassent des sommes colossales en investissant la scène internationale...

« Bientôt, nous vivrons une Europe unie, prévoit Wouter. L'anglais risque fort de s'imposer sur tout le continent lorsque les frontières seront abolies, mais nous assisterons simultanément à une plus forte régionalisation des cultures. Les Basques, par exemple, auront plus de chances de s'exprimer qu'actuellement. »

Antonio Dos Santos est chanteur de Xutos E Pontapes, élu groupe de l'année au Portugal en 1996. Il est aussi l'antenne Portugal du Réseau-Printemps. Rock star à l'échelle de sa nation, l'homme mise sur une vision ouverte de la culture à l'échelle planétaire.

« Il ne s'agit pas de nier les accomplissements des grands artistes anglophones, mais bien de souligner l'existence des autres. Et de mélanger tout ça. Chez nous, nous avons du hip hop, de la chanson et du rock d'expression portugaise. Ce qui nous unit, c'est notre langue, c'est pour nous une barricade. Nous devons tenir notre position pour accéder au prochain siècle.

« Autrefois une puissance coloniale, le Portugal a de nombreuses années de mélanges derrière lui ; il est devenu un « vieux père » pour ses ex-colonies. Il est donc préparé à entendre les autres. Or, les États-Unis forment une jeune nation ; au sommet du pouvoir, ils sont moins disposés à admettre la différence. »

8.6 Du côté catalan

Six millions d'habitants, culture et langue distinctes de l'espagnol dominant (le catalan n'est pas un dialecte, mais bien une langue à part entière), métropole bilingue et ouverte sur le monde, rapport sempiternellement ambigu quant à la question de l'autonomie politique. Ça vous rappelle quelque chose ?

Barcelone, merveilleusement méditerranéenne, n'a rien d'une ville retardataire dont quelque Mordecai soupçonnerait le nationalisme ethnique. Les Fêtes de la Mercè (Miséricorde) de la fin septembre n'ont rien d'une célébration ethnocentriste. À Barcelone, les jeunes sont hip hop, grunge, hard rock, speed metal, techno, drum'n'bass ou purs jazzophiles. Comme dans n'importe quelle grande ville du monde, en fait. Associé aux Fêtes de la Mercè depuis cinq ans, le Barcelona Accio Musical (BAM) est rapidement devenu l'un des plus grands festivals d'Espagne. Incrusté dans la culture catalane, l'événement souscrit à une philosophie similaire à celle du Réseau-Printemps de Bourges.

Jordi Gratacos, le patron du BAM, a d'ailleurs assumé la responsabilité de l'*antenne Espagne*. Il poursuit sans cesse ses alliances

« Plutôt que de présenter un festival de vedettes espagnoles qui peuvent faire leurs frais sans le soutien de l'État, explique-t-il, nous avons convaincu les élus de présenter un événement de niveau européen. Les

artistes invités y seraient plus jeunes, moins connus. Les contigents espagnol et catalan seraient renforcés par une forte délégation de groupes issus de tous les pays européens. Nous miserions essentiellement sur des groupes européens majoritairement non-anglophones. »

Et la pop catalane ? Favorisée au BAM ? Tout à fait. « Nous avons des racines, soutient Gratacos. Nous sommes perméables à la culture étrangère, nous acceptons les formes venues d'ailleurs, nous nous approprions ces formes pour faire quelque chose qui est à nous. »

Outre le BAM et El Pop Fest tenus à Barcelone, d'autres manifestations d'importance ont lieu en Espagne, dont le festival Benicassin de Valence, l'Esparago rock de Grenade, le Pirineos Sur de Hvesia (world music en juillet), le Festimad de Madrid (en mai), le volet espagnol du WOMAD à Grenade (en mai) et le Mercat Musica Viva de Vic (en octobre).

Vic est une superbe ville médiévale, au pied des Pyrénées. Son Mercat Musica Viva (Marché de la musique vivante) se veut une foire paneuropéenne où l'on invite producteurs et diffuseurs à faire leur magasinage. Ainsi, des artistes aussi prestigieux que le flamboyant flamenco-rockeur Raimundo Amador ou le groupe pop-rock Umpah-Pah (qui est au pays catalan ce que Vilain Pingouin fut au Québec il n'y a pas si longtemps) se produisent au Mercat.

« La musique catalane a connu une évolution similaire à toutes les cultures minoritaires ; les années 60 ont été propices à la chanson d'auteur, les années 70 ont été plus pop, les années 80 ont été clairement rock », explique Carles Sala, directeur du Mercat Musica Viva, fier de sa spécificité culturelle.

« Nous tentons d'éviter les tendances ultracommerciales, soutient-il en outre. Nous optons plutôt pour le circuit du rock alternatif, pour la musique classique, les musiques d'avant-garde, le flamenco ou le jazz conventionnel. Bien sûr, nous tenons à présenter la fine fleur du pays catalan et de la grande Espagne.

« Comme partout, le pays catalan est envahi par la culture anglo-saxonne ; voilà pourquoi les petits réseaux de musique prennent toute leur importance. Au Mercat Musica Viva, nous proposons la culture de la différence. Ton voisin est différent, et c'est ce qui le rend intéressant. »

8.7 « Pour être international, il faut d'abord être local »

« Pour être international, il faut d'abord être local », se plaît à dire Jean-Pierre Ferland, qui vient de célébrer son 62e anniversaire... le 24 juin. Pour renforcer son slogan, il cite une phrase célèbre de Pablo Picasso : « Les bons peintres imitent, les grands peintres piquent. » On devine de quel côté l'homme se situe...

« Les imitateurs, comme Roch Voisine, ressemblent à tout et à rien, affirme l'auteur-compositeur-interprète. En restant local, c'est-à-dire personnel, tu restes proche d'un public qui habite à côté de chez toi. Et c'est la meilleure façon, je crois, d'être reconnu à l'étranger. »

À l'aube de l'ère numérique, à la veille de la multiplication des chaînes de diffusion radiophonique ou télévisuelle, à l'heure d'Internet, la question de l'identité culturelle demeure centrale, et la chanson des francophones d'Amérique n'y fait pas exception. Planétaire ou non.

Nombre de jeunes artistes d'ici ont beau avoir pour projet d'universaliser leurs propositions, il n'en demeure pas moins qu'ils doivent souscrire à des référents qui ne sont pas les leurs lorsqu'ils s'expriment... en anglais.

« Il existe deux mondes occidentaux, estime Jean-Pierre Ferland. D'une part, il y a les États-Unis, la Grande-Bretagne, l'Australie, le Canada anglais. Et il y a le reste. Personnellement, je préfère être Québécois qu'Australien. Où serait ma spécificité ? Américain ? Je ne sais pas si ça me tente... C'est ma différence qui fait ma force, non ? On nous dit isolés ? Peut-être... Pourtant, nous sommes convoités, flirtés par le monde entier. »

Pour Ferland, la conquête des marchés internationaux grâce à l'utilisation de la langue anglaise doit être prise avec un grain de sel.

« C'est dangereux. Car il y a une différence entre être intelligent et être informé. Il y a une information qu'on subit. Et les gens d'ici en sont conscients ; voilà pourquoi ils sont plus intéressés à ma chanson à texte cette année qu'ils ne l'étaient l'an dernier.

L'artiste, en ce sens, préconise la chanson d'expression française comme carte maîtresse à l'étranger. « Paolo Conte n'a-t-il pas fait le tour du monde avec ses chansons interprétées en italien ? » remarque-t-il.

« La différence entre Céline Dion et moi, tranche Ferland, c'est qu'elle peut se payer un bateau et un avion et que moi je ne peux pas. J'ai pourtant fait le tour du monde. Du fric, j'en ai raisonnablement, je n'en veux pas plus. Remarque que certains artistes sont faits pour ce type de carrière... »

« Les empires, par définition, n'admettent pas la différence. »

Il est difficile de commenter les choix des autres », note timidement Paul Piché, dont on connaît les convictions souverainistes.

« Oui, je respecte Céline Dion lorsqu'elle chante en anglais. Mais c'est comme applaudir un ébéniste qui exporte ses meubles aux États-Unis après s'être adapté aux exigences du marché... Les empires, par définition, n'admettent pas la différence. »

Pour l'artiste, l'attrait du marché anglophone est cyclique. Il rappelle la période post-référendaire des années 80, alors que la quasi totalité des jeunes groupes francophones chantaient en anglais. « À l'époque de The Box, non seulement c'était quétaine de chanter en français, ça l'était encore plus avec l'accent québécois. »

Et l'artiste engagé de remonter un peu plus loin dans le temps : « À la fin des années 60, à peu près personne ici ne croyait envisageable de *rocker* en français. Charlebois l'a fait, et c'est devenu possible. »

« Cette période-ci est différente », estime en outre Piché quant à la relative et provisoire régression du fait français dans notre pop. Il rappelle l'impact récent d'Éric Lapointe, de Daniel Bélanger, de Noir Silence et de Kevin Parent.

« En somme, pense Piché, tout dépend de ce qu'on désire en tant qu'artiste. Atteindre des scores de ventes astronomiques en appliquant une formule ou encore vivre l'aventure de sa propre originalité. »

Est-il besoin d'ajouter que cette volonté tangible d'une portion de notre relève pop-rock de jouer sur les deux plans laisse Paul Piché plus ou moins indifférent.

« Si on parle de commerce international, je me dis allons-y. Mais qu'est-ce qui motive le plus les artistes québécois ? Paradoxalement, cette fraction de la relève semble oublier que lorsque l'anglais gagne du terrain, c'est elle qui est la plus menacée – puisque ces artistes s'expriment aussi dans leur langue. En chantant en anglais, tu ne résous pas le problème de ton expression.

« Personnellement, je me fous totalement de percer le marché américain. Je préfère faire autrement. Qu'on se mondialise, d'accord, mais faisons-le dans la différence. »

« Au Québec, rappelle Piché en guise de conclusion, la grande majorité des artistes est souverainiste et défend d'abord le français. »

Le choix de l'anglais par des artistes non anglophones et la pénétration de l'anglais dans l'espace culturel non anglophone sont des phénomènes concomitants, force est de le constater. Poussée à sa limite, cette volonté d'internationalisation chez les jeunes artistes d'ici mène-t-elle à un recul du français ?

« Face à une langue et à une organisation industrielle dominantes (75 % de la musique est contrôlée par les multinationales), les cultures minoritaires ont droit à une fenêtre. Ce qui n'est pas tout à fait le cas », soutient Robert Pilon, vice-président Affaires publiques à l'ADISQ.

« À ce titre, le déclin du cinéma italien est l'exemple le plus éloquent ; un milieu culturel créatif peut effectivement être balayé par le géant américain. Cet exemple nous ramène au principe suivant : sans politique d'appoint et sans organisation industrielle, une culture minoritaire ne peut survivre. »

On se souviendra de la férocité des Américains à l'époque des négociations du General Agreement On Tarifs and Trade (GATT) ; ils y espéraient la déréglementation absolue dans tous les domaines de la culture et s'opposaient farouchement à la proposition d'*exception culturelle*, alors défendue par les Francais et gagnée de haute lutte comme on le sait. Cette mesure d'exception existe aussi dans l'Accord de libre-échange nord-américain (ALENA). Aucune des deux n'est vue d'un bon œil par nos voisins du Sud.

Pour Robert Pilon, la pénétration anglophone n'est pas un phénomène récent : « Depuis la Deuxième Guerre mondiale, les Frank Sinatra, Elvis Presley et les Beatles ont tour à tour conquis les auditoires du monde entier. Il y a en ce moment une accélération de ce phénomène de mondialisation à l'anglo-saxonne. De là à déduire que le produit francophone est vraiment en régression au Québec, il faudrait le vérifier par une étude scientifique.

« L'anglais, ajoute-t-il, est de plus en plus dominant et en même temps, des tendances contraires se manifestent. Les échanges culturels à travers le monde se multiplient, il y a des résistances nationales, mais aussi des résistances individuelles. »

Au Québec, la manifestation la plus claire de cette résistance se mesure dans l'augmentation tangible de la consommation de disques francophones ; en une décennie, elle est passée de 10 à 30 %. Ce n'est pas rien.

« À celles et ceux qui opposent la mondialisation au nationalisme étroit, conclut Robert Pilon, je réplique que cette bagarre en est une de la diversité contre l'homogénéité. Et que, tant qu'il y aura des artistes québécois francophones qui souhaitent s'exprimer en français, il faudra leur apporter tout le soutien dont ils ont besoin. »

9. CONCLUSION : LA CHANSON QUÉBÉCOISE AUX PRISES AVEC SA PROPRE DIVERSITÉ, L'ÉRECTION D'UNE FRANCOPHONIE EFFICACE ET DE LA MONDIALISATION DES CULTURES

La chanson québécoise est riche d'un passé éclatant, d'une combativité et d'une ardeur remarquables. Sa modernité se compare avantageusement à celle des grandes démarches chansonnières mondiales. Depuis le milieu du siècle, elle a marqué la francophonie en mettant son « américanité » de l'avant. Les contributions des Leclerc, Vigneault, Ferland, Léveillé, Lelièvre, Rivard ou Desjardins sont reconnues à travers l'espace francophone. Si notre chanson fut un véhicule puissant de notre imaginaire collectif, l'est-elle toujours ? Rien n'est moins sûr.

La chanson québécoise a mis au monde des vedettes internationales au domaine de la variété légère, du théâtre musical ou de la pop originale à base anglo-américaine : Céline Dion, Roch Voisine, Lara Fabian, Bran Van 3000, sans compter les grands projets de théâtre musical franco-québécois menés par Luc Plamondon. Exploits remarquables, percées historiques, on en convient.

Cela étant dit, la plupart des autres formes nouvelles (ou anciennes) de chansons d'ici ont peine à s'exporter. La mise en place d'une industrie du disque et du spectacle au cours des années 80 n'a-t-elle pas conduit la majorité de ses acteurs les plus prospères à limiter les formes d'expressions des artistes qu'ils considèrent capables d'obtenir un minimum de rentabilité ? Si l'on s'applique à décrire les tendances en place (l'objet de ce texte), l'effet d'homogénéité engendré par les conditions propres au marché québécois en 1998 est à la fois devenu la condition de son expansion... et peut-être de son déclin. Déclin provisoire (particulièrement au domaine du spectacle vivant), on l'espère.

Pour mettre un terme à une disette de créativité, il faut parfois retourner au laboratoire, investir dans la recherche fondamentale. Facile à dire... On a beau souligner la nécessité d'une nouvelle phase d'exploration, cette industrie n'en demeure pas moins capable de se pencher sur ses défis esthétiques. Elle demeure sous-capitalisée, sous-financée par l'État. Elle continue d'assurer près de 85 % de la production locale francophone, contrôle environ 25 % d'un marché « extrêmement exigu » pour reprendre le superlatif de Robert Pilon. Ce dernier souligne, par ailleurs, que le disque et le spectacle forment la plus jeune de nos industries culturelles, toujours à la merci du prochain hit, faisant face à la pression de firmes transnationales surcapitalisées. Pilon en déduit que cette industrie est incapable de faire du développement à moyen et à long terme, encore moins de mettre en place des processus sérieux d'exportation.

Trêve de considérations économiques, il ne s'agit pas de déprécier les genres rentables au Québec mais bien de déplorer l'impossibilité pour les autres formes d'avoir leur place au soleil. Alors que la pop

mondiale est à l'heure de la fragmentation extrême, à l'heure de la tribalisation des publics, à l'heure où une multiplicité de genres sont considérés comme commerciaux, la pop québécoise tend à maintenir trop étroit son couloir d'expression. Chaque année, elle accueille certes plusieurs nouveaux arrivants, mais ces derniers doivent souscrire à un nombre restreint de catégories.

Les décideurs de cette industrie ont beau invoquer (sempiternellement) la petitesse de notre marché, reste que ce marché est aussi fragmenté qu'il ne l'est dans la plupart des sociétés riches. Et la chanson francophone est loin d'occuper le spectre des nouvelles tendances qu'elle devrait occuper. Ou bien tu es un artiste très populaire au Québec ou bien tu es un vétéran respecté... ou bien tu en arraches. Puisque les genres marginalisés par notre *star system* n'arrivent pas à combler leur minimum de public vital, seuls quelques-uns de leurs représentants arrivent à vivre de leur profession.

Radiodiffuseurs et producteurs semblent résister au changement, pendant que pullulent des milliers d'artistes en manque de moyens. Pourtant, il y a des signes de changement. Qui aurait cru en août 1997 que Dubmatique serait en première position du palmarès des ventes d'albums en janvier 1998 ? Même les plus fervents amateurs de rap au Québec auraient porté cette prédiction en dérision. Ils se seraient heurtés au scepticisme auquel ont dû faire face les Leloup, Vilain Pingouin ou Parfaits Salauds, dix ans plus tôt. Est-il besoin d'ajouter la lenteur de réaction des producteurs quant aux maquettes de Dubmatique avant que les disques Tox ne décident d'endosser le produit ? Ou encore la faible propension des diffuseurs de spectacles en région au renouvellement des genres ? Ou encore la faible réceptivité des publics francophones aux nouvelles tendances chantées en français ?

En attendant le coup de barre, on reste impuissant devant le spectacle (...) de la baisse progressive de la pop francophone à l'échelle nationale. Céline Dion a beau vendre 68 000 billets au Centre Molson en claquant des doigts, Lara Fabian a beau s'avérer la nouvelle coqueluche de la variété française, Dubmatique a peut-être ouvert un nouveau couloir de musique commerciale, *Notre-Dame* de Plamondon/Cocciante est promis à un brillant avenir, la chanson québécoise francophone n'en demeure pas moins incapable de s'adapter rapidement aux nouvelles tendances. Le spectacle est carrément en crise, et ses acteurs essentiels n'arrivent pas à en ajuster les mécanismes qui le remettront sur les rails.

Autre phénomène inquiétant, le fossé se creuse entre les fidèles de la chanson francophone et ses détracteurs. Si une masse de consommateurs s'estime satisfaite de la production québécoise, une autre plus jeune et plus branchée s'en détache et va même jusqu'à la mépriser. Le paradoxe est juteux : à une extrémité du spectre, un public conformiste qui reste fidèle aux courants favorisés par notre showbiz et à l'autre, une nouvelle génération « planétaire » plus ouverte musicalement mais peu soucieuse de son identité linguistique en matière de chanson.

Si la tendance se maintient (encore merci, Bernard), le déclin des auditoires confinera notre showbiz à une sclérose de ses standards, aussi efficaces soient-ils à court terme. À moyen ou long terme, il n'y a rien de sain à cela, surtout dans la perspective d'une mondialisation culturelle qui annonce tout sauf l'homogénéisation des expressions musicales. Même le massif anglo-américain ne produit plus de super-groupes. Pendant que les Rolling Stones sont au rock ce que Disney World est aux parcs thématiques, U2 n'obtient pas les scores de vente espérés. La période que nous traversons n'en est donc pas une de polarisation des genres, bien au contraire.

Par contre, elle annonce une nouvelle offensive linguistique du côté anglo-américain. L'agressivité déployée par nos voisins du Sud dans les négociations entourant l'Accord Multilatéral sur les Investissements (AMI) illustre bien que l'homogénéisation redoutée n'en soit pas une des styles musicaux dans le cas qui nous occupe, mais bien de la langue d'expression. Pour des millions et des millions d'acteurs de la culture populaire (et pas seulement des anglo-saxons), l'anglais est devenu de facto l'esperanto mondial. La *global culture* deviendrait dans cette logique, grosso modo, anglo-américaine, sertie d'ornements ethniques. Ainsi, on permettrait aux hispanophones, aux francophones ou aux asiatiques de donner une coloration particulière à une pop dominée par la culture anglo-américaine. Ainsi Céline Dion, autorisée à mener une carrière en français, mais dont la majorité des efforts sont concentrés sur l'interprétation de chansons anglaises. Idem pour l'Américano-Cubaine Gloria Estefan ou encore l'Indonésienne Anggun.

La nouvelle *global culture* a ceci de particulier : le vecteur linguistique anglo-américain permet une variété d'expressions désormais émaillées de contributions multiculturelles. Contributions ornementales, fondues dans les référents anglophones, on en convient, mais non moins attractives pour les marchés où la pop locale satisfait la portion la plus conformiste de la population qu'elle dessert.

Le sentiment planétaire de cette nouvelle strate culturelle de la population québécoise, essentiellement jeune et urbaine, ne se montre pas aussi sensible aux attentes historiques de la nation francophone d'Amérique, force est de constater. L'arrivée massive de nouvelles communautés culturelles (haïtienne, jamaïcaine, chilienne, salvadorienne, dominicaine, maghrébine, etc.) au Québec, surtout à Montréal, donne une tout autre dimension aux enjeux de la chanson francophone québécoise.

Pendant qu'une partie importante de la population québécoise manifeste une légère crispation identitaire (confort et indifférence ?), pendant que les jeunes francophones de souche se désintéressent du fait français, les jeunes allophones (et plusieurs francophones et anglophones de Montréal) parlent deux ou trois langues, expriment simultanément deux ou trois identités. Ce qui ne signifie pas qu'ils abandonnent

progressivement le volet francophone d'Amérique de leur identité. Cela signifie, bien au contraire, que le Québec est une société beaucoup plus ouverte que ses détracteurs ne le croient.

Un sondage analysé par le collègue Gérald Leblanc démontrait récemment que 40 % des allophones adoptent le français comme langue d'usage. C'est encore trop peu, mais c'est bien plus qu'autrefois... La différence avec l'époque où les Italiens choisissaient majoritairement l'anglais, c'est que tous ces jeunes ont le sentiment d'avoir AUSSI la planète comme pays. Pour plusieurs d'entre eux, la double ou la triple identité n'est pas antinomique. Au contraire, le paradoxe s'assume de mieux en mieux. À ce titre, le problème réside plutôt dans notre incapacité (provisoire, on l'espère) à imaginer un *autre* multiculturalisme, forcément plus original que l'anglo-américain ou l'anglo-canadien.

Le problème réside aussi dans le fait qu'un Québécois d'origine vietnamienne ou haïtienne ne peut trouver son compte dans la chanson francophone d'ici, parce qu'il ne s'y sent pas partie prenante. Pour qu'il s'y retrouve, il devra avoir le sentiment que sa culture d'origine est un matériau de la culture francophone d'Amérique. Sinon, l'allophone d'ici finira par faire comme tous les citoyens allophones sur ce continent, c'est-à-dire s'associer à la culture dominante, celle du pragmatisme économique. Si, par ailleurs, l'allophone québécois a le sentiment que le fait français est le résultat d'une action autoritaire, coercitive, parachutée d'en haut, son adhésion à la *global culture* à base anglo-saxonne (une démarche « normale » pour tout nouvel arrivant en Amérique du Nord) sera d'autant plus rapide.

Bien évidemment, les difficultés d'une société francophone d'Amérique pour parvenir à imaginer et créer un *autre* multiculturalisme sont innombrables, le défi est d'autant plus immense. Mais il demeure une des conditions de survie et d'émancipation du fait français en milieu montréalais.

L'importance d'une francophonie plus cohérente que jamais devient primordiale. À ce titre, les échanges transatlantiques doivent se multiplier sur tous les plans de la culture. La venue des nouveaux médias combinée à la mondialisation des économies accélère les échanges entre les consommateurs de culture, et la francophonie aura fort à faire pour se maintenir dans le « top 10 » des grands groupes linguistiques.

La chanson est directement liée à cette problématique. Et la dynamique actuelle exclut la diversité des échanges. Depuis une dizaine d'années, les Québécois consomment massivement Patricia Kaas, Patrick Bruel, Francis Cabrel, quelques compilations d'artistes issus d'une autre époque. Chez les cousins, Céline Dion, Rock Voisine et Lara Fabian. Hors de ce méga-*star system*, point de salut. Pour les artistes de moins de 50 ans d'âge (en excluant, bien sûr, les Vigneault, Charlebois, Dufresne et Plamondon de notre côté, ou encore Nougaro, Sardou, Ferrat, Trenet et quelques autres du côté des Français), les échanges se limitent à quelques modestes percées – en ce sens, I AM annonce-t-il une nouvelle ère ? Si l'on parle ventes de

disques le moindrement intéressantes (au-delà de 25 000 disques), si l'on parle de rentabilité, seule la pop légère obtient des résultats probants. L'exigence ultra-pop de ce couloir exclut nombre d'artistes de grand talent, qui se contentent de bien paraître dans les festivals et de ne compter que sur les circuits estivaux.

Notre chanson pourra-t-elle faire face aux profondes mutations qui modifient déjà le paysage sonore planétaire ?

D'où l'urgence d'imaginer des solutions durables, qui permettront à la chanson québécoise francophone d'imaginer un ensemble beaucoup plus diversifié de créateurs, un ensemble qui témoigne de toutes les expressions vivantes sur ce territoire. D'où l'urgence d'une vision à la fois originale et pragmatique, qui puisse assurer la santé de notre chanson au Québec comme partout dans la francophonie.